<36622224190011

Ueber

tragische Schuld und Sühne.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der Aesthetik des Dramas

von

Dr. Julius Goebel.

Berlin.
Carl Duncker's Verlag.
(C. Heymons.)
1884.

Inhalt.

Vorwort.

Wer sich je mit der Geschichte des Dramas beschäftigte, wird die Lücke wohl empfunden haben, die selbst Lotze in seinem geistreichen Buche an der Stelle gelassen, wo nachstehende Abhandlung gerne eintreten möchte. Und dem wohlgemeinten Rathe G. Freytag's zum Trotz, mag doch auch gar mancher werdende Dichter sich nach einer zusammenfassenden Darstellung dessen sehnen, was man seit Lessing über „tragische Schuld und Sühne" gedacht hat.

Zunächst beflissen, diesem Mangel abzuhelfen, stellte sich bei der Arbeit noch ein weiteres Bestreben ein.

Wie jeder nachdenkende Deutsche über den Niedergang unserer dramatischen Dichtkunst tief bekümmert, schien es dem Verfasser, als sei er auf den Quell des Uebels gestoßen. Es däuchte ihm, als nütze die gegenwärtige Dichtergeneration die Schätze nicht, welche die Forschung zu Tage gefördert, ja als schiele sie nach altgewohnter Weise viel lieber nach dem Fremden, bevor sie den eignen Besitz ergreife. Ihm war, als habe noch Keiner unser wichtiges dramatisches Gesetz

im Geiste germanischer Weltanschauung erfaßt und benutzt, als quäle man den Zuschauer weit lieber mit abgeschmackten indischen Vorstellungen, bevor man ihn an heimischen Gefühlen und Gedanken erhebe. Ja er mußte sich schmerzvoll sagen: jenem höchsten Ideale nationaler Dichtkunst, der vollkommenste Ausdruck des reinen, wahren Volksgeistes zu sein, sind wir heute weit ferner als zu Lessing's und Schiller's Zeit.

Man wird mir zwar entgegenhalten, daß es der Mensch sei, auf welchen es die Kunst im letzten Grunde abgesehen habe, und der verberge sich doch schließlich hinter jeder nationalen Form.

Nur ein Volk, dessen verbildetes Stammesgefühl noch immer elend dahinkrüppelt, kann so argumentiren. Wer hat je den „Menschen an sich" gesehen oder welche Kunst hat ihn je dargestellt. Ich kann mich nicht ernsthaft als Griechen, Römer oder Inder fühlen, ohne aufzuhören ein Deutscher zu sein. Muthet man uns nun, wie in der Tragödie hohen Stiles, gar vollends zu, unsere heiligsten Anschauungen über die höchsten Dinge, die uns als Deutschen, nicht als „Menschen an sich" angehören, der zufälligen, möglichst schrullenhaften Vorstellungsform eines andern Volkes zu opfern, dann liegt der Widerspruch recht offen da. Wer ist der griechische Dichter, der es unternahm, seinem Volke die ägytische Weltanschauung aufzudrängen? Gewiß ihn hätte das Spottgelächter seiner Stammesgenossen bis

an's selige Ende verfolgt, indessen wir deutsche Bildungsphilister ähnliche Bestrebungen gar noch beklatschen oder tiefsinnig recensiren. Nur der gesunde Volkssinn bleibt kühl und überläßt solche Spottgeburten ihrem frühen Grabe.

Es ist hohe Zeit, daß wir aufhören, die schöne Gabe zu mißbrauchen, die es auf anderen Gebieten uns möglich macht, fremde Nationen, wie die eigne zu verstehen. Gerade in der Fremde aber wird uns der Werth des eignen Wesens erst recht klar und jenes vielbeliebte deutsche Hineinträumen in fremde Zustände, sobald es sich für nationales Kunstleben hält, erscheint uns als Kinderspiel oder als charakterlose Erbuntugend, je nachdem man es von der komischen oder ernsten Seite betrachtet. Wie nöthig ist hier vor allem eine Rückkehr zum eignen Wesen, eine Einheitsbestrebung im Geiste, mögen sich die Reste einer falschen Romantik mit modern resignirender Ethik auch noch so sehr zum Widerstand verbinden.

Warum sollte es aber der höchsten Dichtungsform, der dramatischen, nicht gelingen einer einheitlichen Weltanschauung entgegen zu arbeiten, in welcher das ganze Volk sich findet und der wir uns doch so lange schon entgegensehnen? Der Dichter, dem dies glückte, der wäre wohl der wahre Führer und Prophet seines Volkes, der Messias jenes Zeitalters, das unsere Besten bereits ahnten.

Mag es dem ausgewanderten Sohne nun auch wehe thun, daß es ihm nicht vergönnt ist, in der Mitte seines Volkes und getragen von dessen Beifall an jenem hohen Ziele, der nächsten großen Kulturaufgabe, zu arbeiten, so ist es ihm ein Trost, daß allen Völkern germanischer Zunge das gleiche Denken und Empfinden im Busen wohnt, wenn sie die höchsten Dinge erfassen. Schon regt sich nämlich auch bei uns das deutsche Ideal und fordert Verwirklichung, ja es scheint, als wolle es einst unsere künftige Kulturentwicklung beherrschen. Auch der dramatische Dichter wird uns dann erstehen; ein gütiges Geschick aber wolle ihn bewahren, uns Modephilosophie verkünden zu wollen. Vielleicht werden ihm dann die folgenden Zeilen sagen, wie es des Verfassers Absicht war, die Frucht hundertjähriger Gedankenarbeit hoffnungsvoll zu seinen Füßen zu legen.

New-York im Frühling 1884.

Dr. Julius Goebel.

Einleitung.

Es gehört zu den Eigenthümlichkeiten unserer zweiten klassischen Periode, sich die Principien ihres Schaffens erst durch Forschung und Reflexion erobern zu müssen. Kein attisches Publikum, erzogen in der schönen Welt nationaler Poesie, begeistert von großen Thaten und empfänglich für die höchsten Ideen, kam unsern großen Dramatikern entgegen und vermittelte jenes wunderbare Zusammenwirken von Dichtern und Hörern, das allein Vollendetes schafft. Nur der „Kreis der wenigen Edlen" war es, der seit Klopstock unsre großen Dichter umgab, auf ihre tieferen Absichten einzugehen wußte und ihre höchsten Bestrebungen liebevoll trug. Die Klagen der Dichter, vor allen Göthe's, daß sie keine Nation vorgefunden hätten, sind allbekannt. Man glaubt dahinter die schmerzliche Ahnung zu vernehmen, daß auch das sicherste künstlerische Gefühl dem Irrthum ausgesetzt ist, wenn ihm die Mahnstimme eines gesunden, kräftigen Nationalgeistes fehlt.

So waren die Dichter auf die künstlerische Intuition, den glücklichen Griff des Genies angewiesen in ihren Experimenten, und wenn wir heute sagen müssen, daß sie dabei gar oft über's Ziel hinausschossen, dann ist das um so schmerzlicher, je ernster sie es mit ihrem Berufe nahmen.

Weit über die Grenzen hinaus, die Opitz als neues Dichterprogramm der Zukunft gesteckt hatte, gingen Streben und Leistungen der Dichter. War es noch Gottsched's und der Schweizer höchstes Dichterziel, würdige Nachahmer der Alten zu sein, so war durch Lessing's und Herder's Bestrebungen, besonders aber in Schiller's und Göthe's Auffassung das Dichterideal zu einer Fülle und Tiefe des Inhalts gediehen, wie nie zuvor in der Geschichte der Dichtkunst mit so klarem Bewußtsein. Begeistert von ihrem Beruf als Propheten und sittliche Führer der Menschheit gingen sie auch an's Drama, die höchste Schöpfung menschlichen Geistes. Und diese Auffassung war nicht zu idealistisch hoch gegriffen. So lange es ein Drama höchsten Stiles giebt, werden wir von seinem Schöpfer verlangen, daß er mit reiner Seele die innersten Gesetze der Natur und sittlichen Welt vernommen habe, wenn er uns ein Stück Welt im Spiegel seiner Dichtung zeigt. Sein Innerstes muß das Walten der sittlichen Weltordnung belauscht haben, wie es dunkel oder bewußt im Gemüthe der Besten seiner Zeit geahnt wird, wenn er die Loose wägt.

Doch auch hier rächte sich wieder der Mangel einer einheitlichen Weltanschauung, die im Herzen des Volkes gelebt hätte und nun im Munde der Dichter ihre klassische Prägung, Vertiefung und Fortbildung erfahren haben würde, wie zur Zeit der großen griechischen Tragiker. Als Blüthe einer dreihundertjährigen großen Bewegung, deren Wurzeln in der Renaissance stecken, nahm unsre klassische Periode nicht blos die antike Kunstform auf, sondern auch einen großen Theil spezifisch griechischer Weltanschauung. Nicht in allen ihren Pro-

dukten gelang es daher auch, die letztere mit dem eigenen urgermanischen Wesen und Denken in versöhnte Harmonie zu bringen. Ist es nun wesentlich Aristoteles und die griechische Poesie, auf welche unsre großen Dichter zurückgehen, um sich Form und Principien ihrer Kunst zu holen, so tritt doch gar bald noch eine andre Macht Rücksicht heischend in ihr künstlerisches Bewußtsein. Man konnte Shakespeare um so weniger unberücksichtigt lassen, als man an seinem Geiste genährt, zu dichterischem Selbstbewußtsein erstarkt war. Und lag doch auch die ganz Welt seiner Dichtung nicht blos zeitlich, sondern auch dem Wesen nach viel näher als die griechische, die man sich erst künstlich vergegenwärtigen mußte.

Es ist von hohem Interesse, den stillen Kampf aufmerksam zu verfolgen, der sich, mehr oder minder bewußt, zwischen griechischem und germanischem Ideal im Geiste unserer Dichter abspielt. Wichtiger als die einzelnen Dichtungen ist hierfür das kunstphilosophische Denken, dessen bedeutendste Zeugnisse uns von Lessing bis Schiller vorliegen. Natürlich mußte sich jener Kampf auch um das Gesetz der tragischen Schuld und Sühne drehen; ja es mußte sich hier um so heftiger zeigen, als es sich dabei nicht blos um das Wesen der Tragödie handelte, sondern der innerste Gegensatz beider feindlichen Geistesmächte auch schärfer als irgendwo zu Tage trat.

Soll es nun theilweise die Aufgabe dieser Abhandlung sein, jenen Widerstreit in Theorie und Praxis unserer großen Dramatiker kurz darzustellen, so wirft sich die Frage nach dem richtigen Begriff von tragischer Schuld und Sühne von selbst auf. Ergiebt sich aber aus den

einleitenden Bemerkungen schon, daß derselbe in der klassischen Periode erst geahnt und vorgebahnt wurde, dann müssen wir ihn aus dem weiteren Verlauf seiner Geschichte zu gewinnen suchen. Ein tieferes Studium Shakespeare's und die frisch aufblühende Wissenschaft der modernen Aesthetik haben uns sein Wesen erst erschlossen. Von dem schönen und fruchtbaren Bunde, welchen die letztere in ihren Anfängen mit der Dichtkunst eingegangen war, hatte sie sich zuletzt losgemacht. Denn kein Dichter nach Schiller hat es vermocht, beide zusammenzuhalten und aus der innigen Vereinigung gleich schöne Früchte ersprießen zu lassen. Um so eifriger nahm sich jetzt die Philosophie ihres verwaisten Kindes, der Aesthetik an, zumal sie dasselbe bei seiner Geburt ziemlich stiefmütterlich behandelt hatte.

Geschichte des Begriffs:

Tragische Schuld und Sühne.

A. In der speculativen Aesthetik.

1. Solger.

Man mag heute die philosophischen Resultate des nachkantischen Idealismus schätzen, wie man will, seine bleibenden Verdienste um die deutsche Aesthetik sind nicht zu bestreiten. Fand diese Philosophie doch ihr Lebensprincip, die Identität von Subjekt und Objekt, Idealem und Realem thatsächlich im Kunstwerk wie im künstlerischen Genie klar bewiesen. Und mit großer Folgerichtigkeit setzten demgemäß auch Schelling[1]) und seine Nachfolger die Kunst in die Mitte ihrer Spekulation.

War die Identitätsphilosophie nun auch einerseits eine consequente Weiterbildung des Idealismus von Kant bis Fichte, so hatten andrerseits unsre großen Dichter jenem Principe nicht gering vorgearbeitet. Der Umfang dieses Einflusses ist noch lange nicht genug gewürdigt; eine erschöpfende Darstellung derselben wäre daher gar wohl an der Zeit. Wie zum Dank gleichsam

---

[1]) System des transcend. Idealism. Methode des akad. Stud.

für die metaphysischen Anregungen der Dichter ging man nun auch verständnißvoll auf ihre Werke ein. Auch die Ausbildung unseres Begriffes ist ein sprechender Beweis dafür. In allen bedeutenden Werken über Aesthetik, die mit dauernden Ergebnissen für die Tüchtigkeit ihrer Bearbeiter zeugen, hat er seitdem eine Stelle gefunden.

Schelling selbst, welcher das neue Land der Identitätsphilosophie entdeckte, hat uns über unsern Gegenstand nichts hinterlassen. Ihm gebührt jedoch das Verdienst epochemachender Anregung. Nicht blos, daß er den Geniebegriff der Dichter zum philosophischen Begriff des Absoluten steigerte, wie wir ihm von nun an so oft begegnen werden. Als Bahnbrecher der folgenden Entwicklung erscheint er besonders da, wo er in seinen geschichts-philosophischen Versuchen die Lösung des Widerspruchs von Freiheit und Nothwendigkeit im Absoluten sucht, die Geschichte als ein großes Drama faßt, bei welchem das Absolute hinter dem Bewußtsein des Einzelnen steht, und schließlich durch die Thätigkeit des Einzelnen das Absolute sich offenbaren läßt.

Das erste größere Werk im Geiste der neuen Lehre ist die Aesthetik von Solger. Zwei Faktoren, wie schon in der Einleitung berührt, wirken nun zusammen, unsre Theorie zu entwickeln: ein metaphysischer und ein historischer. Bei Solger liegen beide noch im Keime neben einander; in der Folgezeit entwickeln sie sich zu großer Selbständigkeit. Da wir im Folgenden die metaphysische Geschichte unseres Begriffes zu verfolgen haben, so sei uns gestattet, den geschichtlichen Faktor erst kurz zu berücksichtigen.

Eine liebevolle Beschäftigung mit der Geschichte lag im Wesen und Interesse der Identitätsphilosophie begründet. Neben der Kunst mußte ja die Geschichte ein Hauptbeweis für die Richtigkeit des Systems sein. Und wenn wir auch durch ihre Bemühungen gar oft mit Constructionen abenteuerlichster Art heimgesucht wurden, so stehen ihre Verdienste um eine tiefere Auffassung der Geschichte unzweifelhaft fest. Jetzt erst trat auch der große Unterschied zwischen Alterthum und moderner Zeit deutlich in's Bewußtsein. Denn finden sich auch bei Herder die genialsten Ansätze, die Vertreter des Geistes verschiedener Zeiten aus dem Rahmen jener Zeiten selbst zu verstehen, so haben sich doch die späteren Dichter jenen eigentlichen Unterschied nicht genügend klar gemacht. Und wie man sich jetzt anschickte, tiefer auf die Kunst Shakespeare's einzugehen, lernte man in ihm auch bald den größten Vertreter moderner, besonders germanischer Weltanschauung kennen, die sich scharf von der antiken unterscheidet. Was, wie wir noch sehen werden, im Geiste unserer Dichter sich befehdete, trat jetzt in das helle Tageslicht ästhetischer Erkenntniß.

Wohl hatte Shakespeare bis dahin schon seine Geschichte in Deutschland gehabt.[1]) Nach Lessing's energischem Hinweis in den Literaturbriefen und der Dramaturgie fing man allmählig an, sich näher mit ihm zu beschäftigen. Wieland's Uebersetzung (8 Bde., Zürich 1762—66) und Fr. L. Schröder's geniale Auf-

---

[1]) Vergl. Koberstein. Verm. Aufsätze. Ulrici, Shakesp. dram. Kunst. 3. Aufl.

führungen verbreiteten seine Kenntniß weiter. Man weiß, welche Aufregung er in den Gemüthern der jungen Genies verursachte. Hatte Lessing in seinem Hinweis sich wesentlich darauf beschränkt, die Uebereinstimmung Shakespeare's mit den Regeln des Aristoteles nachzuweisen, so ward er in den genialen Kreisen als das regellose Genie gefeiert. Die genialen Leute verfuhren aber nach Danzel's treffendem Ausdruck[1]) höchst ungenial, denn sie kamen in ihrer Auffassung über Gottsched und Consorten nicht hinaus, denen er ja auch als der regellose galt. Von Herder's, Göthe's und Lenze's Bemühungen um Shakespeare wird später die Rede sein.

Die Romantiker bemächtigten sich seiner wieder von einer andern Seite. Auch hier ward er zum Reflex des eigenen Wesens benutzt, als lebendiger Beweis der eigenen Theorieen hingestellt. Das Unglücksei der Ironie, von Fr. Schlegel theoretisch ausgebrütet, fand man schon bei Shakespeare vollständig vor. Der größte plastische Dichter aller Zeiten ward zum phantastischen Romantiker, und trotz ihrer großen Verdienste um den Dichter gelang es ihnen nicht, wie Ulrici richtig bemerkt, die Kunstgesetze des Shakespeare'schen Stiles zu entdecken. Erst der Folgezeit blieb es aufbehalten, tiefer in das Wesen derselben zu dringen. Der Erste, der auf den tieferen Kunstgehalt Shakespeare's hinwies und besonders die Idee der tragischen Schuld an ihm entdeckte und begründete, war Solger. Man hat ihn oft den Theoretiker der romantischen Schule genannt,

---

[1]) Danzel. Ges. Aufsätze S. 205.

allein das ist nur bedingungsweise zuzugeben. Denn nicht nur ist sein Begriff der Ironie ein wesentlich verschiedener von dem oberflächlich frivolen Fr. Schlegel's, er steht überhaupt auf ganz anderem philosophischen Standpunkt als die beiden Schlegel. Das zeigt sich vor allem in jener ausgezeichneten Recension[1]) von A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Literatur. Hatte sich Schlegel hier bemüht, ein Bild vom Wesen und der Geschichte der dramatischen Kunst aller Zeiten zu geben, und damit den Anfang zu einer tieferen geschichtlichen Betrachtung gemacht, so war er in seinen Bestimmungen über das Tragische doch wesentlich auf dem Boden Kant-Schiller's stehen geblieben. Die Behandlung Shakespeares besonders war zu oberflächlich, um befriedigen zu können. Weder die künstlerische Eigenthümlichkeit, welche den modernen Dichter von den alten Tragikern unterscheidet, noch der allgemeine Hintergrund der Weltanschauung, auf welchem sich seine Dramen erheben, war genügend zu Tage getreten.

Mit feinem Gefühl hatte Solger diese Mängel empfunden, deren sich hier einer der anerkannt ersten Shakespeare-Kenner schuldig machte. Sie mußten ihm noch um so mehr auffallen, als er mit feinem Geschichtssinn im Anschluß an Schiller's Unterscheidung von „Naivem und Sentimentalem" dem Klassischen und Romantischen eine wichtige Stellung in seinem eignen Systeme angewiesen hatte. Die Worte, mit welchen Solger nun die Lücke ausfüllt, die Schlegel gelassen hatte, gehören zum Besten, was zur Charakteristik Shakespeare's gesagt worden ist.

---

[1]) Nachgelassene Schriften II, 493 ff.

Sie sind darum auch oft genug nachgeredet worden. Zwar hatte schon Göthe in dem Aufsatz: „Shakespeare verglichen mit den Alten und Neuesten" auf den Kern der Sache hingewiesen. In dem verschiedenen Verhältniß, in welches der antike und moderne Mensch zu Sollen und Wollen tritt, lag ihm der Unterschied von altem und neuem Drama. Shakespeare schien ihm der große und einzige Meister, jene großen, unvereinbar scheinenden Gegensätze harmonisch zu verknüpfen. Nach Solger [1]) ist Shakespeare eine der wunderbaren Offenbarungen des Weltgeists, worin die Weltgeschichte sich gleichsam selbst zusammenfaßt und spiegelt. Er ist ihm ein Prophet der Zukunft, der vorwärts schaut in die unergründlichen Tiefen des auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewußtseins, wie es durch Reflexion wieder eine neue Zeit entwickeln und eine neue Welt der selbstbewußten Sittlichkeit, des Verstandes und der Weltklugheit aus sich erzeugen muß. Tritt aber in diesen Worten schon das Unterscheidende der Neuzeit deutlich hervor, so liegt es einer Stelle der Aesthetik,[2]) wo er vom Unterschied des Schicksals in der neueren und alten Kunst spricht, ganz entschieden zu Grunde. Sei in jener der Charakter das Schicksal des Menschen, so sei in der alten Kunst umgekehrt das Schicksal der Charakter, denn es bestimme die Besonderheit des Menschen. Wie daher der ganze Charakter des Oedipus nur aus dem Schicksal hervorgehe, so fange andrerseits Shakespeare stets mit dem Charakter an und lasse daraus das Schicksal sich entwickeln. Hiergegen sprechen Stellen

[1]) Nachgel. Schr. II, 561. [2]) Aesthetik S. 175.

nichts, welche scheinbar antikes und modernes Schicksal identificiren. Der Grund hierin liegt in metaphysischen Voraussetzungen, auf die wir jetzt zu kommen haben.

Es kann die Aufgabe dieser Schrift nicht sein, eine Geschichte der speculativen Aesthetik zu geben, in deren Rahmen unsere Theorie fällt. Sie kann höchstens die philosophischen Systeme andeuten, die diese Theorie in sich aufgenommen und weitergebildet haben. Im Uebrigen muß sie auf die Werke von R. Zimmermann und H. Lotze verweisen und deren gründlichen Vorarbeiter W. Danzel.

Wenn wir jedoch versuchen, die ästhetischen Lehren Solger's etwas genauer darzulegen, als wir dies bei den späteren Aesthetikern können, so hat dies seinen Grund sowohl darin, daß Solger der Erste ist, welcher unsere Theorie behandelt, als auch in der literarischen Verborgenheit seines Systems, die es nicht verdient. Denn rechnen wir von seinem „Erwin“ die widerspenstige Gesprächsform ab, so nimmt hier sein edler, tiefer Geist einen Aufschwung des Gedankens, um den ihn manch gefeierter Epigone wohl beneiden dürfte. Nicht minder Bedeutendes liegt in der Aesthetik und den nachgelassenen Schriften begraben. Sein ganzes Denken hat etwas Dichterisch-Produktives. —

Solger's Anschluß an Schelling ist unverkennbar. In der Einleitung zu seiner Aesthetik erkennt er das auch an, wenn er auch das Verhältniß von Subjektivem und Objektivem in der intellektualen Anschauung Schelling's als blos formales tadelt. Da sich seine ästhetischen Lehren jedoch auf ganz eigenartigen metaphysischen Voraussetzungen erbauen, so ist es nöthig, diese kurz zu reproduciren.

Man hat Solger's System mit Recht ein theosophisches genannt. Denn geht er auch, ganz ähnlich wie Fichte, bei seinem Philosophiren vom Selbstbewußtsein aus, so gewahrt er doch im Einzelbewußtsein zugleich ein allgemeines Bewußtsein, von welchem das erstere nur ein Theil ist. Ja, er spricht dem Einzelbewußtsein nur insofern wahre Existenz zu, als es sich für eine Offenbarung des allgemeinen Bewußtseins, d. h. Gottes, erkennt; das höchste Ziel der Philosophie ist darum dies Wiederfinden in einem Andern, i. e. in Gott. Und so ist denn auch nach ihm die Aufgabe der Dialektik, sich über das Verhältniß der beiden Bewußtseinsformen, d. h. des gemeinen zum allgemeinen klar zu werden. Vermag es nun das gemeine Erkennen nicht, sich über die Widersprüche des Allgemeinen und Besonderen, der Begriffe und der wirklichen Dinge, zu erheben, so erscheint dagegen dem höheren Bewußtsein oder Erkennen dies Alles als Eines. Es allein erkennt das Wesen oder die absolute Einheit. Andrerseits ist dies Erkennen der Einheit zugleich eine Offenbarung des Einen oder Gottes und diese Offenbarung Gottes ist das Walten der Idee in uns. Obwohl die Idee nun die Einheit der Gegensätze in sich schließt, so steht sie doch in gewissem Verhältniß zur Existenz und zum gemeinen Bewußtsein und so erscheint uns, die wir in der Existenz befangen sind, die Idee in einer Mehrheit. Auf diese Weise gewinnt Solger die Ideen des Wahren, Guten, Schönen und Göttlichen oder der Religion.

Es versteht sich von selbst, daß die Idee des Schönen in der Aesthetik abgehandelt wird. Im Verlauf der sämmtlichen Erörterungen muß man sich Solger's An-

schluß von Schelling wohl bewußt bleiben, will man sich in derselben nicht verlieren. Und vor Allem ist nicht zu vergessen, daß auch ihm das Absolute, die Einheit von Thätigkeit und Produkt ist und daß er demzufolge auch das Schöne nach diesen Categorien betrachtet.

Man kann das ästhetische System Solger's gar wohl zwei concentrischen Kreisen vergleichen, deren gemeinsamer Mittelpunkt Gott ist. Will der kleinere Kreis einen Mittelpunkt für sich beanspruchen, so ist das der Künstler, der aber doch nur ein Stellvertreter Gottes ist. Die göttliche Thätigkeit verwirklicht sich nun zunächst in ihrem Kreis, d. h. in den der Natur. Sie ist eine schöpferische, die sich in ihren Produkten als solche anschaut. Schön sind diese aber nur als Hervorbringungen Gottes und zwar zeigt sich die Schönheit blos in der Gestalt der Dinge. Doch da Schaffen sowohl als Schönheit in dieser Beziehung nur für Gott da ist, dem Alles schön erscheint, so wären wir von der Schönheit ausgeschlossen, lebte nicht in einzelnen menschlichen Wesen dieselbe Schöpferkraft. Das ist die Phantasie im Künstler, durch die er mit der Gottheit in engster Verbindung steht. Hier wird die göttliche Schöpferthätigkeit wirklich; der Künstler ist die in Erscheinung getretene Gottheit, der in dem kleinen Kreise der Kunst dasselbe vollführt, was Gott in dem größeren der Natur und Welt leistet.

Es ist klar, in welch' innigem Zusammenhang auch diese Resultate mit den Gedankenbewegungen im Kreise der großen Dichter stehen. Der Geniegedanke, wie er von Klopstock angeregt, von Lessing und Herder aufgenommen, dann aber besonders von Göthe in seiner

Fülle war ausgesprochen und dargestellt worden, ist hier zum Mittelpunkt eines Systems gemacht, um uns das Wesen der Schönheit und Kunst zu erschließen. Aussprüche, die uns dort ihrer Kühnheit wegen erschrecken, wenn sie Gott und Genie geradezu indentificiren, sind hier fast selbstverständlicher Ausgangspunkt geworden, das Wesen Gottes zu ergründen.

Indem nun Solger zwischen Kunststoff und künstlerischer Thätigkeit unterscheidet, entwickelt er auch die wichtigen Begriffe des Symbols und der Allegorie unter dem ersteren Theil. Jenes, als die vollendete Wirklichkeit der Idee herrscht in der alten Kunst vor, dieses, als mehr sich verwirklichende Thätigkeit der Idee zeigt sich dagegen in der modernen Kunst. Hiermit steht denn auch in Verbindung, daß in der alten Kunst das Schicksal, in der neueren der Charakter in den Vordergrund tritt.

Nachdem er so den Stoff der Kunst erörtert hat, betrachtet er dann die künstlerische Thätigkeit. Und hiermit werden wir unserm Ziele näher geführt. In der künstlerischen Thätigkeit lassen sich zwei Richtungen bemerken. Die Richtung des Künstlers auf die Idee nennt er Poesie; die andre Seite ist ihm die Abgeschlossenheit im Stoff. Die Poesie in der künstlerischen Thätigkeit entsteht durch das Walten der Idee in der Phantasie des Künstlers. Es ist klar, wie die Phantasie hier geradezu zu jener höheren Erkenntniß erhoben wird, von welcher oben die Rede war und wie damit die ganze Philosophie Solger's eine theosophisch-ästhetische genannt werden kann. — Solger unterscheidet nun in der Phantasie drei Elemente: die Sinnlichkeit, die Phantasie

in der Phantasie und den künstlerischen Verstand. Der letztere ist das wichtigste Moment, wo er herrscht, da ist die Kunst in ihrer Vollendung. Nach zwei Richtungen aber wirkt auch er. Entweder er zerlegt die Gegensätze, ist contemplativ (alte Kunst), oder er faßt sie in einem Punkte zusammen als Witz (romantische Kunst). Im Gemüthe des Künstlers vereinigen sich beide Richtungen zur Einheit der künstlerischen Ironie. Sie ist die Stimmung der Seele, in welcher uns klar wird, daß unsre Wirklichkeit nur Werth hat als Offenbarung der Idee, daß andrerseits aber die Idee auch durch diese Wirklichkeit ein Nichtiges wird und untergeht. Denn das Herrlichste in der Wirklichkeit ist Nichts gegen die Idee.

Es liegt uns hier nicht ob, eine Kritik von Solger's System zu geben, das wir nur in den gröbsten Umrissen zu zeichnen vermochten. Wir müssen sehen, wie sich unsere Theorie ihm einfügt.

Hier fällt nun sofort auf, daß nach Solger nicht blos die einzelne Erscheinung, sondern auch die Idee selbst, d. h. das Schöne in der Erscheinung untergeht, während bei Hegel und seinen Schülern, wie wir noch sehen werden, der Einzelne an seiner Einseitigkeit, mit welcher er das Höchste zu verwirklichen strebt, zu Grunde geht. Das tragische Verhältniß im Schönen liegt darin, daß das Schöne als Erscheinung der göttlichen Idee als dem reinen Wesen entgegen gesetzt ist und widerspricht, daß, wenn sich beides in einem Akt des Uebergangs vereinigen soll, nothwendig das Schöne sich selbst als ein Nichtiges auflösen und vernichten muß, daß aber in demselben Momente dasselbe in seiner Vernichtung

als Offenbarung des göttlichen Wirkens der Idee erkannt wird.[1])

Forschen wir nun nach den tieferen Gründen, welche im Tragischen wirken, den Untergang des Individuums herbeizuführen, so erfahren wir, daß es zunächst die Widersprüche sind, durch welche die Idee in die Sphäre der Erscheinung herabgezogen wird.[2]) Wie aber alle Erscheinung, eben weil sie Erscheinung ist, mit Widersprüchen unlösbarer Art behaftet ist, so auch der Mensch, der nur an der Idee Theil haben kann, wenn er sie selbst in die Widersprüche des Lebens aufnimmt.[3]) Die Willkür und Zufälligkeit des Einzelnen und die Gesetze der allgemeinen Nothwendigkeit gerathen in einen Kampf, worin zwar das Besondere unterliegt, aber nur sofern alles ganz endlich und zeitlich ist, während das Ewige und Wesentliche, wodurch dasselbe mit sich selbst in diesen unauflöslichen Widerspruch verwickelt wird, sich bestätigt und verherrlicht. Denn blos weil der einzelne Mensch dieses ebenfalls in sich trägt und selbst in seiner Besonderheit als ein der Idee zugehöriges Wesen in dem Ewigen lebt, kann er sich kühn der Nothwendigkeit gegenüber stellen, sie in sein eigenes Gebiet des besonderen Lebens verpflanzen und dieses dadurch rechtfertigen und begründen.[4]) Um freilich zu verstehen, wie im Tragischen die Idee zugleich untergehen und sich doch dadurch verherrlichen kann, müßten wir auch hier auf metaphysische Voraussetzungen zurückgehen und statuiren, daß Solger im Absoluten eine Negation annimmt und sich

---

[1]) Aesthetik S. 94. [2]) Aesthetik S. 95. [3]) Aesthetik S. 97.
[4]) Erwin II., 66.

durch diesen Dualismus in der Gottheit von seinen pantheistischen Nachfolgern unterscheidet.

Sind hiermit nun im Allgemeinen die Elemente des Tragischen ausgesprochen, deren innerster Kern darin liegt, daß das Absolute, sobald es in die Erscheinung tritt, nothwendig an Widersprüchen zu Grunde geht, so wird Solger weit deutlicher, wenn er diese Grundsätze auf einzelne Kunstwerke anwendet. Das thut er in der bekannten Recension sowohl, wie in seiner Aesthetik. Kant-Schiller's Theorie vom Tragischen war durch A. W. Schlegel, einen feinen Kopf. von großer formaler Begabung und einer außerordentlichen Spürkraft des Verstandes, aber ohne Tiefe des Geistes, zur bloßen elegischen Stimmung verflüchtigt worden. [1]) Mit treffenden Worten weist Solger nun diese zurück und zeigt an einzelnen Tragödien dann das wahrhaft Tragische. Freilich steht dahinter immer wieder sein ganzes System. Am deutlichsten sieht er dasselbe in Shakespeare's Dramen verkörpert. Sollte sich nach Schiller und Schlegel in der Tragödie die subjektive Größe des Menschen dem Schicksal gegenüber offenbaren, so sagt Solger, daß gerade in unserer Stärke unsere Schwäche bestehe. [2]) So wirke z. B. im „Hamlet" gerade das, was in allen Menschen die menschliche Stärke und Schwäche ausmacht, und dem wir uns in selbstgefälliger Nachsicht hingeben, um daran in unserem zeitlichen Wirken unterzugehen. Erst das Bewußtsein der Handlung gebe dieser Bedeutung. Denn wer unbewußt das Rechte

---

[1]) Vorlesungen über dramat. Kunst u. Lit. I., 60 ff. [2]) Nachgelassene Schr. II, S. 517.

treffe oder in Unschuld höherer Weisung (Schicksal) folge, dem gehöre die That kaum zur Hälfte an.[1]) Auch in seiner Aesthetik wendet er sich gleich scharf gegen den falsch verstandenen Aristoteles sowohl, wie gegen jene Theorie von Kant-Schiller. Hier dient ihm der Oedipus als Beweis seiner eignen Aufstellungen.[2])

Schon im Gesagten liegt zum Theil das, worin Solger die Sühne setzt. Fast möchte man sagen, daß sein System hierfür weit mehr Ausbeute gewährt, als für die Schuld. Ueber seiner ganzen Art der Behandlung schwebt etwas Musikalisches, worin sich die Disharmonien des tragischen Processes zuletzt in die reinsten Klänge der Versöhnung auflösen. Der Kern der tragischen Sühne liegt wesentlich in der Offenbarung der Idee beim Untergang der einzelnen Erscheinung, die uns in der Ironie zum Bewußtsein kommt. Es hieße Gesagtes wiederholen, wollten wir die einzelnen Momente noch einmal aufführen.

Von jener Stimmung im Geiste des Künstlers ist aber noch ein Moment religiöser Erhebung zu unterscheiden, das alsdann Platz greift. Natürlich hängt es auf's innigste mit der Bedeutung der Religion zusammen, welche diese in dem theosophisch-ästhetischen System Solger's einnimmt. Hat der Mensch nämlich erkannt, daß das Schöne in seiner Erscheinung nichtig ist, wohl aber „im Wesen Gottes ewig und unveränderlich, dann wird sich das gottergebene Gemüth hinweg wenden von jenem Zeitlichen zu dem, wo es allein die Hoffnung

---

[1]) Nachgel. Schr. II, 586. [2]) Aesthetik II, 98 ff.

des unsterblichen und unbedürftigen Lebens ruhen lassen kann.“ [1]) —

Ziehen wir die Resultate aus dem Gesagten, so leuchtet ein, daß Solger den ganzen tragischen Proceß nur in den allgemeinsten Umrissen, wie aus der Vogelperspective dargestellt hat. Das gilt auch für die tragische Schuld und Sühne des Einzelnen. Das Neue aber, das er lehrte, war, daß der einzelne Mensch, indem er das Höchste, die Idee, zur Erscheinung bringt, gerade dadurch eine Schuld auf sich ladet, die ihre Sühne nothwendig im Untergang des Helden finden muß. Wie sich das Verhältniß im Besonderen stellt, erfahren wir noch nicht. Freilich steht im Hintergrund des Ganzen als letzte Ursache die Idee und wir dürfen uns nicht verhehlen, daß wir derselben nach menschlicher Auffassung ein gutes Stück Schuld beizumessen gezwungen sind. Denn bei aller religiösen Stimmung im Momente des Unterganges verläßt uns doch der Gedanke nicht, daß die Idee bei der Erschaffung des Einzelnen eigentlich nur ein willkürliches Spiel treibt, so systematisch nothwendig uns dasselbe auch von Solger hingestellt wird. Durch den Untergang des „Produktes“ aber das Wesen der „Thätigkeit“ zu offenbaren, dünkt uns, wenn auch ein grausam erhabenes, so doch kein göttliches „Spiel.“

---

[1]) Erwin I, 255.

2. Hegel.

Ein fruchtbarer Gedanke, dessen Wahrheit sich von der empirischen Kunstbetrachtung bestätigt fand, wie man sie seitdem an Shakespeare übte, war indessen geboren. Der Folgezeit lag es ob, ihn weiter auszubilden. Lag nun von Anfang an im Absoluten der Identitätsphilosophie eine gewisse Bewegung, die scheinbar nur noch des Systems zu entbehren schien, so trat jetzt Hegel mit der abgerundeten Maschinerie der Dreitheilung dieser Bewegung an das Absolute heran.

Wir können hier nur seine Aesthetik heranziehen, ein Werk voll tiefer und feinsinniger Bemerkungen, worin auch die Lehre von der tragischen Schuld und Sühne einen entwickelteren Ausdruck fand. Das Princip seiner Philosophie ist natürlich auch das seiner Aesthetik, das weitläufig zu entwickeln uns zu weit von unserer Aufgabe abführen würde. Nur die Anknüpfungspunkte an Solger haben hier ein Stelle.

Auch Hegel schließt sich an Schelling an; die Identität von Thätigkeit und Produkt besteht auch bei ihm. War aber, wie sich leicht ersehen läßt, bei Solger mehr die formale Seite der Thätigkeit des Absoluten hervorgetreten, so machte sich bei Hegel jetzt der Inhalt derselben geltend. [1])

---

[1]) Zimmermann, Gesch. der Aesthetik 666 ff.

Das gilt auch für seine Theorie vom Tragischen. Er holte das Identitätsprincip vom Himmel des Absoluten, in dem es bei Schelling und Solger noch weilte, herab in die realen Verhältnisse der Erde, um hier seine Wahrheit zu erweisen. Denn es war ihm gleich als ein Mangel an Schelling erschienen, daß er den Fortgang des Principes zu den einzelnen Sätzen nicht mit wissenschaftlicher Nothwendigkeit durchgeführt hatte. Und so konnte ihm auch Solger's ästhetischer Standpunkt nicht genügen, von dem dieser mit frommem Sinn und verklärtem Auge auf das harmonische Wellenspiel der Idee herabschaute. War daher für die That und Schuld des Einzelnen bei Solger noch wenig Raum vorhanden, der Ort dafür aber wohl angewiesen, so schritt jetzt Hegel dazu fort, die Schuld des Individuums metaphysisch näher zu begründen, die seinem kunstverständigen Sinne in der Tragödie offen da lag. Das versuchte er nun durch eine Gliederung der Idee in die ewigen Lebensformen des Staates, der Familie u. s. w., die ihm in ihrer Existenz neben einander gleiche Berechtigung haben. Zugleich bilden ihm diese auch die Grundlage, das Tüchtige, den Gehalt des individuellen Charakters. Dem gegenüber steht die Subjektivität als solche mit ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit.[1]) Nicht das Göttliche des religiösen Bewußtseins, sondern das Göttliche, wie es in die Welt tritt als individuelles Handeln, ist ihm daher das eigentliche Thema des Tragischen.[2]) Durch das Princip der Besonderung sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere

---

[1]) Aesth. III, 526. [2]) Aesth. III, 528.

unterschieden, in Rücksicht auf ihren Inhalt sowohl, wie auf ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Thätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmte Zwecke eines menschlichen Pathos, das zum Handeln übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegen einander auf. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Collision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zweckes und Charakters nur als Negation und Verletzung der andern gleichberechtigten Macht durchzubringen im Stande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe eben so sehr in Schuld gerathen.[1]) Um diese Thatsachen nun zu begründen, muß Hegel freilich die strereotypen drei Räder in Bewegung setzen, durch welche er seinen ganzen Begriffscoloß erst aus seiner Ruhe zum Gang bringt. Damit gewinnt er auch die Motivirung der Sühne. Die sittliche Substanz als Totalität unterschiedener Verhältnisse und Mächte muß sich aus dem thatlosen Götterzustande ihrer abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umsetzen. In der Natur nun dieses Elementes liegt es, daß die bloße Unterschiedenheit auf dem Boden bestimmter Verhältnisse, von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Collision verkehren muß. In diesem Anderssein kann die Substanz aber nicht ver-

---

[1]) Aesth. III., 529.

harren. So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so nothwendig als die tragische Collision ist daher auch die tragische Lösung des Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individuen herstellt.[1])

An Stelle der Ironie sowohl, wie für die bloße Furcht und tragische Sympathie setzt Hegel das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurch greift, weil sie nicht dulden kann, daß der Conflikt und Widerspruch, der ihrem Begriffe nach einigen Mächten in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetzt und Bestand erhalte.[2]) Mit Recht hatte sich Hegel[3]) gegen die Ironie der Romantiker gewendet, wie sie von Fr. Schlegel besonders frivol war gepredigt worden.[4]) Von dem Moment religiöser Erhebung in Solger's tragischer Ironie ist aber Hegel's Gefühl der Versöhnung nicht wesentlich verschieden.

Schiller's Unterscheidung von „naiv" und „sentimental", von Solger im Gegensatz von Symbol und Allegorie weiter geführt, fand in Hegel die höchste Ausbildung. Seine Eintheilung in symbolische, klassische und romantische Kunst zieht sich durch seine ganze Behandlung hindurch. Gewinnt damit seine Aesthetik einen

---

[1]) III, 520. [2]) III, 532. [3]) I, 84. [4]) Athenäum III, 1, 107.

vorwiegend geschichtlichen Charakter, der ihr oft genug zum Vorwurf gemacht worden ist, so kam das unsrer Theorie doppelt zu Gute. Denn ging auch er sowohl wie Solger eigentlich von der antiken Kunst als ihrer höchsten Stufe aus, so hindert ihn dieser Standpunkt nicht, auf das Wesen der neueren Poesie entschieden hinzuweisen, ohne freilich ganz aus der antikisirenden Richtung seines Geistes heraus zu kommen. Das tritt nicht weniger in dem Theil seiner Aesthetik klar zu Tage, wo er den Unterschied zwischen antikem und modernem Drama zeichnet, als auch dann, wenn er die dramatische Poesie in ihrer concreten Entwicklung vorführt.

Im antiken Drama ist nach ihm das Substanzielle in den Zwecken, Conflikten und Charakteren die Hauptsache, im modernen dagegen die subjective Innerlichkeit und Partikularität. [1])

Ist es dort das sittliche Recht des Bewußtseins in Ansehung einer Handlung, die Berechtigung einer That an und für sich, welche zum Ausdruck gelangen, so giebt hier die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besonderen Individuums und Charakters in speciellen Verhältnissen den vornehmlichen Gegenstand. [2]) Das poetische Interesse liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhabensein über ihre Situationen und Handlungen, den Reichthum des Gemüths wohl zeigen, zugleich aber in der Größe solcher Naturen wieder eine Versöhnung enthalten.

---

[1]) Aesth. III, 540. [2]) Aesth. III, 542.

Immerhin müsse aber hier nicht blos die Bestimmtheit der Collision hervorgehoben sein, welche zu durchkämpfen sei, durch Verlauf und Ausgang der besonderen Handlung habe sich auch das Walten einer höheren Weltregierung, sei es als Vorsehung oder Schicksal, offenbar zu machen.[1])

Diese allgemeinen Gesichtspunkte führt Hegel dann in der wirklichen Geschichte des Dramas durch, wobei ihm stets in dem Hervorheben der substanziellen Seite sowohl der Zwecke und ihres Inhalts, als der Individuen und ihres Kampfes und Schicksals die Grundform der Tragödie liegt.[2]) Bei seiner Vorliebe für die antike Tragödie und besonders für die Antigone mußte ihm diese Bedingung hier auch am vollkommensten erfüllt erscheinen. Das Sittliche setzt sich entweder als einfaches Bewußtsein (Chor) in die Wirklichkeit um, oder in individuellen Pathos, in großen Charakteren, deren E h r e e s i s t, s c h u l d i g z u s e i n. Weil nun jeder Charakter in einer besonderen sittlichen Macht Inhalt und Grund seiner Existenz findet, so hat er auch seine relative Berechtigung im Kampf.

Das vernünftig gerechte Schicksal kann dem aber nicht zusehen. Wenn es den Einzelnen untergehen läßt, dann streift es die Einseitigkeit ab, hebt die Gegensätze des Handelns auf, erschüttert uns wohl durch das Loos der Helden, befriedigt aber den Geist, indem es das Individuum zurückweist und zertrümmert, wenn es sich erhoben hat.[3]) Nicht so die moderne Tragödie. Sie nimmt von vornherein das Princip der Subjektivität

---

[1]) a. a. O. III, 544. [2]) III, 545. [3]) III, 553.

auf.[1]) Der statuenhafte, fest ausgeprägte, tragische Held wird hier zum subjektiven Charakter, der wählt, schwankt und entscheidet, wobei sich der Zufall geltend macht. Wohl kann auch hier die Grundlage bestimmter Zwecke nicht ausbleiben.[2]) Das Treibende der Leidenschaft aber ist nicht das Substanzielle des Zwecks solcher Charaktere, sondern die Subjektivität ihres Herzens oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Es muß daher die ewige Gerechtigkeit bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere theils abstrakter, theils, bei dem vertiefteren Unrecht des Individuums, kriminalistischer und kälter werden. Die Subjektivität der Charaktere aber fordert hierbei eine Aussöhnung im Innern des Individuums. Oft stellt sich der tragische Ausgang in der modernen Tragödie auch als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebensogut hätten anders wenden können. Die Wirkung dieser Art Tragödie ist freilich gräßlich und es drängt sich unmittelbar die Folgerung auf, daß die äußeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentlich innere Natur jener schönen Charaktere ausmacht.[3])

Ohne Zweifel denkt Hegel bei der letzteren Gattung des Trauerspiels an die Schicksalstragödie besserer oder schlimmerer Art und spricht zugleich in dem Nachsatze das Princip unsrer Theorie weit deutlicher aus, als in der ganzen Untersuchung vorher. Der Fortschritt über Solger hinaus ist jedoch hierin unverkennbar.

Vor allem war es der Gedanke der Gleichberechtigung in den streitenden Parteien, welcher jetzt zum ersten Male

---

[1]) III, 562. [2]) III, 565. [3]) III, 572 ff.

und für das Ganze so fruchtbar auftaucht. In der ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit des Willens hatte Hegel die Brücke gefunden, welche vom Individuum zu den einzelnen sittlichen Mächten führte. Und es brauchte der Einzelne nur die Macht, die er vertrat, auf jene einseitige Höhe zu treiben, wo sie die übrigen verletzte, um dadurch der Schuld, dem Untergang zu verfallen. War damit nun viel Neues gewonnen, so verleitete ihn sein antiker Standpunkt, dem neuen Drama nicht völlig gerecht zu werden. Und doch blieb er auch nicht frei davon, wesentlich Modernes in die alte Tragödie zu übertragen. Denn nur in seinem antiken Liebling, der Antigone, konnte er die Verkörperung seiner Theorie im Alterthum finden. Sie hatte ihm wohl auch allein zu deren Zeichnung gesessen. Den König Oedipus möchte man so leicht nicht darunter fügen. —

So bestimmt von Vorliebe und gefesselt von den Voraussetzungen seines Systems, entging ihm, daß man von eigentlicher Schuld erst da sprechen kann, wo nach seinem eignen Ausspruch die Subjektivität der Mittelpunkt des Dramas ist. Thatsachen, welche sich naturgemäß in antiker Technik und Anschauung gründeten, wurden ihm daher zur ἐνσάρκωσις der Idee. Beim feinsten Kunsturtheil, beim schärfsten historischen Blick blieb ihm der Kern griechischer Weltanschauung doch verschlossen. Freilich, war seine metaphysische Voraussetzung richtig, war sein griechischer Standpunkt allein berechtigt, dann mußte dort allein die Idee ihre höchste Stufe der Verwirklichung erreicht haben. Ist aber Hegel's „tragische Schuld“ nicht die ἁμαρτία des Aristoteles und der griechischen Tragiker, ist seine „Versöhnung“ nicht

die der antiken Tragödie, sondern sind beide von ihm in moderner Weise „verinnerlicht und vertieft,“ [1]) so ist auch andrerseits nicht richtig, daß die Schuld des modernen Helden vom Zufall abhänge, und daß die sühnende Gerechtigkeit im modernen Drama kriminalistisch kälter sei.

So treffend seine Bemerkungen über die innere Aussöhnung des Helden auch sind, das eigentlich tiefere Verhältniß von That, Schuld und Sühne trat noch nicht vollkommen klar an's Licht.

---

[1]) Vergl. Ueberweg: Uebersetzung von Aristot. Poetik, Anm. 57.

3. Vischer.

Weit deutlicher geschieht dies bei Vischer, der zugleich den Abschluß jener metaphysischen Entwicklung bildet. Ein treuer Schüler Hegel's hat er dessen oft skizzenhafte Darstellung unserer Theorie wissenschaftlich vertieft und entwickelt. Sein Werk ist zum Kanon der „Gehaltsästhetik" geworden. Und es verdient diese Stellung, wenn auch weniger dann, wenn der Verfasser auf den Stelzen der Dialektik schwerfällig einherschreitet, als wenn er mit ausgebreitetster Kenntniß und feinstem Kunstsinn in die wirkliche Kunstwelt herabsteigt. Auch der Vorläufer seiner Aesthetik, die Schrift über das Erhabne und Komische, gehört hierher.

Wir können uns nicht dazu verstehen, mit der Mitwelt in das Horn des Tadels zu stoßen, das man gegen Vischer's Princip und Methode stets in Bereitschaft hat, während man von seinen reichen Tischen doch immer noch zehrt. Jene hochfahrende Kritik unsrer philosophischen Epigonen zeugt nicht nur von beschränktem Geschichtsverständniß, sie ist geradezu ein testimonium paupertatis, so erhaben sich die Kritiker dabei auch dünken mögen. —

Die Lehre vom Tragischen, die auch die Theorie von tragischer Schuld und Sühne birgt, entwickelt sich bei Vischer aus dem Erhabnen, das seinerseits wieder

dialektisch aus dem Schönen selbst hervorwächst. Der scheinbare Anschluß an Schiller fällt damit weg, daß er Schiller's Begriff vom Erhabenen unter das Erhabene des Subjekts befaßt, während ihm das eigentlich Tragische das Erhabene des subjektiven Geistes ist, welcher die subjektive Erhabenheit aus sich erzeugt und wieder in seinen Abgrund zurückschlingt.[1]) Da Hegel nach Vischer nur eine Form des Tragischen und zwar die höchste behandelt hatte, so begründet Vischer eine systematische Entwicklung des Tragischen aus dem Erhabnen des absoluten Geistes. Und zwar entfaltet es sich in drei Stufen, die sich nach der niederen oder höheren Auffassung des Absoluten richten, mit welchem die relative subjektive Größe in Widerspruch geräth.[2])

Auch bei Hegel tritt im Ganzen Subjekt und sittliche Macht, welche durch jenes verwirklicht wird, noch ziemlich unvermittelt auf. Wenn er in der griechischen Tragödie beide identificirte, so übersah er, daß es im Aufbau des antiken Dramas begründet lag, mit der Handlung da zu beginnen, wo die Entscheidung für ein bestimmtes Pathos schon hinter dem Helden ist. Für das moderne Drama, wo jener innere Kampf in den Vordergrund tritt, mußte er daher den Zufall annehmen, welcher dem Helden bei der Wahl des Pathos mitspielt. Das eigentlich tiefere Verhältniß zum Absoluten oder zur einzelnen sittlichen Macht konnte er so nicht gewinnen. Ungleich tiefer geht daher Vischer, indem er, um Schuld und Unschuld des Subjekts zu motiviren, eine objektive und sittliche Nothwendigkeit statuirt, Natur- und Sitten-

[1]) Ueber das Erhab. und Kom. S. 83. [2]) a. a. O. S. 94.

gesetz, die sich im Tragischen geheimnißvoll durchdringen.[1]) Jenes bildet den natürlichen Lebensgrund des Einzelnen, dieses die verschiedenen Kreise des sittlichen Lebens. Beide aber schließen sich zu einem Complex der Nothwendigkeit zusammen, weil beide sich gegenseitig bedingen und so erst das sittliche Leben erzeugen.[2]) Nur als Princip ist diese Ordnung jedoch klar, denn weil sie sich in fortlaufender Verkettung und Bewegung verwirklicht, in welcher der Dämon des Zufalls sein Spiel treibt, ist sie dunkel, wie zwischen der absoluten Idee und dem Einzelnen ja ohnehin ein dunkler Abgrund liegt. Dies ist der Hintergrund, auf welchem das Subjekt sich erhebt und weil es diesem seine Erhabenheit und sein Pathos dankt, so ist es schuldig. Das ist die sogenannte Urschuld,[3]) zugleich das tragische Gesetz des Universums.

Noch ist das Sittliche als bloße Möglichkeit einer Schuld und Strafe verborgen, das absolute Subjekt erscheint als blinde Macht, das einzelne Subjekt glänzt mehr durch Güter als durch Tugenden, das Uebel kommt vom Zufall, die Versöhnung liegt in der Allgemeinheit des Todes.[4])

Geht nun das Subjekt im nothwendigen Akt seiner Freiheit, aber begrenzt durch die Einzelheit des subjektiven Willens zur That über, so trennt es eine Seite des sittlichen Complexes auf Kosten der anderen und ruft dadurch den Widerspruch hervor. Diese Trennung ist wirkliche Schuld oder das Tragische der einfachen Schuld.[5]) Weil die That indessen ein Ausfluß der

---

[1]) Aesthetik I, 279. [2]) I, 282. [3]) I, 284. [4]) I, 300.
[5]) I, 285 f. 303.

Freiheit ist, der nicht anders handeln kann, so ist die Schuld zugleich Unschuld, wenn auch Verwirklichung der Urschuld. Der ἁμαρτία des Aristoteles gleich, die Ueberstürzung eines edlen Charakters, verletzt sie wohl ein sittliches Recht, nicht aber ein solches, das mit dem Helden eine sittliche Einheit bildet. Sofort aber rächt sich der sittliche Complex in der Strafe, die entweder als Kehrseite der Schuld oder als Zufall auftritt. Doch nicht als zufällig oder ungerecht darf sie in das Bewußtsein des Helden eintreten, sondern als Anerkennung des Zusammenhanges mit der Schuld, sei es äußerlich freiwillig oder bloß innerlich durch die Macht des Gewissens, um so eine Versöhnung herzustellen.[1])

Die höchste Stufe des Tragischen ist die dritte, das Tragische des sittlichen Conflikts.[2]) Der Zufall, der sich in der zweiten Form geltend machte, aber schon in sittlichem Zusammenhang waltete, muß aufgehoben werden, indem die Schuld mit dem sittlichen Streben des Hauptsubjekts nicht nur durch ein näheres oder entfernteres subjektives Band verknüpft ist, sondern mit ihm in einem Punkte zusammenfällt. Hier stimmt Vischer ganz mit Hegel's Entwicklung überein. Hier wie dort sind es zwei gleichberechtigte Mächte, die in Kampf gerathen, ihre höhere Einheit aber in der sittlichen Idee finden. Nur daß Vischer durch einen Gegensatz in der Idee die Gleichberechtigung der Macht des jugendlichen Fortschrittes mit dem bestehenden Alten motivirt und aus dem Princip der absoluten Bewegung der Idee der ersteren ein Vorrecht zuspricht.

---

[1]) I, 306 ff. [2]) I, 312 ff.

Beide Seiten verfallen in Unrecht durch die Einseitigkeit ihrer Verwirklichung; Beide unterliegen daher der Strafe. Und muß das erste Subjekt, das scheinbar im größeren Rechte steht, auch mit dem Tode büßen, so geht auch der für Bestehendes Kämpfende nicht frei aus.[1]) Tief im innersten Kern des Wollens selbst ruht hier die Schuld. Aus dem Innern kommt und in's Innere dringt Alles. Darum ist weder für Schuld noch Strafe ein Zufall gültig und es herrscht hier die tiefste Versöhnung. Ueber dem Untergang aber schwebt die Einheit beider kämpfenden Mächte als Idee.

Nicht bloß hatte Vischer die allgemeinen Bestimmungen Hegel's erweitert und vertieft, auf der höchsten Stufe des Tragischen hatte er, bei der Schuld des Helden, sogar den Zufall verbannt, den vielgeschmähten Sündenbock seines Systems. Und auch die geschichtliche Erfassung der einzelnen Zeitalter der Dichtkunst war wesentlich durch ihn gefördert worden. Sein nüchtern klares Auge war nicht genug von metaphysischen Nebeln umfangen, um die geschichtlichen Erscheinungen bloß als Offenbarungen der Idee zu begreifen. Noch weniger hielt ihn der Bann einseitiger Gräkomanie fest, dort die höchste Vollendung der Kunst, ihre einzige wahre Menschwerdung zu erblicken. Hatte er sich vom „Begriff" in seiner hyperhegelschen „Metaphysik des Schönen" einmal Ablaß geholt, dann konnte er sich mit ihm leicht abfinden, wenn er die reiche Welt des Schönen in Natur und Kunst durchschweifte. Wenn er daher den Unterschied des klassischen und modernen Stils im Drama

---

[1]) I, 317.

feststellt, dann spricht der feine Kenner von Poesie und Geschichte, dessen einzelne Bestimmungen immer noch volle Gültigkeit haben. Besonders wird hier auf Shakespeare als den Schöpfer des modernen Kunststils hingewiesen. Als Kern des Unterschiedes aber betont er voll und klar die Verschiedenheit der Weltanschauung beider Kunstepochen. Eine begeisterte Shakespeareforschung hatte freilich schon früher die tieferen Kunstgesetze Shakespeare's und damit des modernen Dramas zu vermitteln gesucht. Es lag ja tief in der Natur der Verhältnisse, dem vom schönen Griechenthum trunknen Sinn des Deutschen, das tiefere Wesen der germanischen Kunst auf dem Wege der Forschung und Reflexion wieder zuführen zu müssen.

Wir haben im Laufe unsrer Besprechung gesehen, wie es die Identitätsphilosophie war, welche den Begriff von tragischer Schuld gebar und weiter entwickelte. Aus ihren Principien mußte sich Schuld und Sühne des Einzelnen wohl oder übel ergeben. Wie wir aber schon beim Absoluten Solger's uns des Gedankens nicht erwehren konnten, daß, vom menschlichen Standpunkt aus gesehen, das Absolute vielmehr allein die Schuld trägt, so vermögen wir das auch bei Hegel nicht, am wenigsten bei Vischer. Die Anklage des Harfners:

„Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden.
Dann überlaßt ihr ihn der Pein",

muß sich in unserem Munde zum Fluche steigern gegen eine Macht, welche das ganze Drama des Entstehens und Vergehens in Scene setzt, um ihre Erhabenheit zu offenbaren. Das Solger'sche Spiel der Idee ist bei

Hegel und Vischer nur anders gefaßt, allein der in's grandiose hypostasirte antike Kronos bleibt es. Bedauert doch Vischer selbst Solger's Ausdruck „Ironie" seines zweideutigen Klanges wegen nicht annehmen zu können für jenen ganzen Prozeß der Idee, obwohl er das Richtige enthalte, wenn auch von Solger nur für das negative Resultat gebraucht.[1]) Es scheint uns daher vom Standpunkt der Schopenhauer'schen Philosophie als reine Consequenz, wenn sie die eigentliche Schuld auf den Willen wirft, der in seiner Objektivation die Urschuld begeht.[2])

Denn trotz alles Sträubens und Schimpfens auf die Identitätsphilosophie, das die Epigonen Schopenhauer's von ihrem Vater erbten, ist ihr „Wille" mit dem „Begriff" Hegel's auf's brüderlichste verwandt, wie schon Herbert richtig bemerkte. Und welch' ein Grund zum Pessimismus, wenn sie sich auch durch die Lehre von der „Urschuld" als die innigsten Verwandten Schelling's und Hegel's erweisen! —

---

[1]) I, 293.

[2]) Aug. Becker. Einleit. zu Papst Sixtus V. von Winding.

4. Die spätere Aesthetik.

Bevor wir aber das Gewonnene für unsere Zwecke summiren, erheischt die Vollständigkeit auf die Aesthetik nach Vischer noch einen kurzen Blick zu werfen.

Die Richtung der Gehaltsästhetik nur von theistischem Standpunkt aus gegenüber dem pantheistischen Vischer's vertritt hier Carriere. Er nimmt in Bezug auf unsere Theorie die Ergebnisse der vorhergehenden Entwicklung auf oder deutet sie dem Geiste seines Systems gemäß um. Mit seinem Gottesbegriffe kann sich freilich jener herbe Bodensatz der Schelling-Hegel'schen Idee nicht vertragen und so wird auch sein Schuldbegriff weit individueller und zwar durch verschiedene Momente. „Wenn das einzelne Schöne gerade seiner Größe nach mit dem Absoluten dadurch in Conflikt geräth, daß es nicht durch Selbstaufopferung, sondern durch Selbstsucht mit ihm eins werden will, wenn es ein besonderes Gut zum alleinigen und höchsten macht und damit andere Pflichten verkennt und hintenansetzt, so wird es tragisch und die Schuld der Ueberhebung oder der verletzten Rechte verlangt durch Leid und Buße die Versöhnung mit dem göttlichen Willen, der hier als Schicksal erscheint, welches jede Vermessenheit auf das wahre Maaß zurückführt, auch das einseitige Recht und jede noch so herrliche Seele, die sich ausschließlich geltend machen will, der

Idee und Harmonie unterwirft, damit aber gerade diese verwirklicht und so das Gemüth über die schweren Wehen und Kämpfe des Lebens zur freudigen Anschauung und siegreicher Schönheit erhebt.“ [1])

So specifisch theologische Begriffe hiermit aber auch auf die Tragödie angewendet werden, so ist doch damit ein wesentlicher Fortschritt gewonnen. Zunächst ist der Einzelne nicht mehr bloßes Spielzeug, die Erhabenheit der Idee zu offenbaren. In der Auflehnung gegen das Absolute aber und in der maßlosen Selbstsucht steckt das Wesen des griechischen wie christlichen Sündenbegriffs, wodurch die Schuld des Einzelnen vertieft und auf einen Akt der Freiheit zurückgeführt wird. Der letzte Anklang an die einmal verrufene Ironie wird aber aufgehoben, wenn die Versöhnung in der Offenbarung des göttlichen Willens, der Idee und des wichtigen Begriffes der Harmonie liegt, auf welche das untergehende Subjekt einzugehen hat.

Von der Formästhetik ist für unsere Theorie nicht viel Heil zu erwarten. Freilich jene innere Form, die aus dem fühlenden Künstlerherzen geheimnißvoll in jedes Kunstwerk hineinwächst, begreift auch die Wahrheit unserer Lehre in sich. Sie aber kann nicht Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung sein. Unsere Theorie ist jedoch wieder so tief innerlich, daß sich mit bloß äußerer Form für den schaffenden Dichter nicht auskommen läßt. Das zeigt sich am besten bei R. Zimmermann. [2]) Mit Recht läßt er die dramatische Gedankenphantasie unter

---

[1]) Aesth. I, S. 181.

[2]) R. Zimmermann. Allg. Aesth. als Formwissenschaft.

die Herrschaft der Causalität fallen; allein diese reicht nicht hin, um das Verhältniß von Loos und That tiefer zu fassen. Wir stimmen vollkommen mit ihm überein, wenn er das Loos von der eigenen That abhängig macht, und diese wieder im Charakter des Einzelnen gründet. Wir eifern mit ihm auch gegen die, welche das Drama zur Besserungsanstalt machen wollen[1]) Wenn er aber in mathematisch-psychologischer Weise den Zustand des Looses folgerichtig aus dem der That entstehen läßt,[2]) in dem Loos aber nur den Gedankenfortschritt sieht, welcher dem Subject aus dem vorhergehenden Gedanken consequent erwachsen mußte; wenn er ferner das Loos als Zustand zum Besseren oder Schlechteren definirt und den ganzen Prozeß schließlich dem Vorgang des philosophischen Denkens vergleicht, welcher das ganze Loos aus der ganzen That zieht, wie den Schlußsatz aus den Prämissen, dann dünkt uns das doch zu oberflächlich äußerlich. Unser künstlerisches Bedürfniß befriedigen wir dann viel besser und billiger in den Verhandlungen irgend eines Gerichts, und ersparen dem armen Dichter lieber den Aufwand von Zeit, Kraft und Liebe. Daß das aber Zimmermann's eigentliche Absicht nicht ist, beweisen seine trefflichen Vorlesungen über das Tragische und die Tragödie. Zwar geht er hier ganz von der Theorie des Aristoteles und Lessing's aus; auch das Beispiel der Niobe zeigt schon, wie ihm die antike Kunst Norm ist.[3]) Nicht aber das kalte Verhältniß von That und Loos, einzig da, um

---

[1]) § 624. [2]) § 618.

[3]) Vorlesf. über das Tragische u. die Tragödie S. 20.

unser Mißfallen zu verhüten, machen ihm hier Schuld und Sühne aus, sondern die inneren Beziehungen von schuldigem Subject zu gerechten Göttern. [1])

Tiefer auf die ganze Sache geht Köstlin in seiner Aesthetik ein, dem letzten Werk dieser Wissenschaft. Auch hier sind die lebenskräftigen Elemente der voraufgehenden Geschichte des Begriffs aufgenommen, die pantheistische Idee überwunden und das Tragische glücklich unter den Begriff der gestörten Harmonie gebracht, der jedoch kein bloß formaler ist.

---

[1]) Daselbst. S. 14.

Resultat.

Sind wir nun so zum Endpunkt der Entwicklung unseres Begriffs gelangt, wie sie in der Aesthetik vorliegt, so erwächst die Aufgabe von selbst, ihn zu entfalten, wie er als eines der tiefsten Kunstgesetze der modernen Tragödie im Bewußtsein des schaffenden Dichters lebt. Wir müssen vor allem den Kern der Sache aus dem Gespinst der Philosophie zu lösen suchen, das sich seit seinem Entstehen um ihn gewoben hat. Denn nur zu leicht erscheinen dem Dichter die philosophischen Begriffe, wie die geschnitzten Thiere und Menschen den Kindern, ohne Mark und Leben. Und wenn man fragt, warum trotz der gewonnenen rechten Einsicht in das Wesen dramatischer Kunst doch noch kein Aufschwung darin zu sehen ist, so mag neben andern Gründen kein unrichtiges Moment sein, daß viele Dichter die herrschende Tagesphilosophie für Poesie hielten und als solche kredenzten. Beides sind aber getrennte Gebiete und was die Natur geschieden, soll der mittelmäßige Dichter nicht vereinigen wollen. Denn es gelingt ihm so leicht doch nicht, wie Göthe, die höhere Vereinigung von Philosophie und Poesie darzustellen oder wie Schiller, die Klippen der Speculation glücklich zu umschiffen. Man weiß, wie es selbst dem Genie des letzteren nicht immer glückte und wie dieser Kampf seine Kraft aufzehrte.

Um nun das eigentliche Wesen der Sache zu erfassen, wäre der richtige Standpunkt wohl der, nachschaffend dem Dichter in die Werkstätte zu sehen und so den philosophischen Ballast zu beseitigen. Es stellt sich dabei auch der Unterschied zwischen antiker und moderner Technik und Weltanschauung heraus.

Nach einer feinen Bemerkung G. Freytag's [1]) kommt dem germanischen Dramatiker der erste Anreiz zum Schaffen meist durch den Charakter seines Helden. Schon hierin liegt eine Wesenseigenthümlichkeit der modernen Tragödie beschlossen. Nehmen wir dazu noch den Begriff der Handlung, den das Wort „Drama" schon als sein eigentliches Wesen bezeichnet, so haben wir zwei Faktoren, welche im Grunde die tragische Schuld ausmachen.

Damit ist aber auch zugleich gegeben, daß sich diese weit eher in ihrem Keimen, Wachsen und Höhepunkt verfolgen, als in den engen Rahmen einer kurzathmigen Definition fassen läßt. Noch fehlt aber ein Drittes, um den in Handlung umgesetzten Charakter schuldig werden zu lassen. Mag man dies nun sittliche Weltordnung, Gottheit, Schicksal oder Harmonie nennen, es wird stets jene oberste Schranke bleiben, an welcher sich auch die höchste Kraft bricht, jene ewig und heilig in der Menschheit lebende Norm, welche den schuldig spricht, welcher sie überschreitet. Der moderne Dichter stellt sich zu diesen drei Momenten anders als der antike. Auch die Anlage des Dramas wird dadurch beeinflußt. Liebt es der antike Dramatiker, mit seinen fertigen Charakteren ungefähr da einzusetzen, wo der Höhepunkt unseres Dramas

---

[1]) Technik des Dramas S. 36.

liegt, so ist es die Weise des neueren Dichters, mit dem Augenblick zu beginnen, wo das erste Motiv zur That mit Blitzeskraft in die Seele des Helden schlägt. Der Naturboden eines reichen Geistes, außerordentliche Kraft, mächtige Gluth der Leidenschaft und die Macht freier Selbstbestimmung werden vorausgesetzt. Und nun ist es der Kampf, das gewaltige Ringen um die That, welches Dichter und Publikum der Neuzeit am meisten reizt, sei es nun, daß sich die That aus dem Individuum herausgebiert oder mehr von außen in ihm erzeugt wird, wie Köstlin[1]) und Freytag[2]) trefflich unterscheiden. Gehoben von dem Mitgefühl, das uns beim Anblick menschlicher Kraft und Größe stets selbstbewußt ergreift, zittern wir zugleich für den Helden, der sich in einseitiger Weise entscheidet, ja in dämonischer Consequenz der Leidenschaft sogar entscheiden muß; denn wir tragen das Gefühl der ewigen Harmonie verborgen in uns. Und doch so wohlgefällig uns auch die Größe des Helden berührt, so tief wir auch einsehen, der Held habe so handeln müssen, seiner ganzen Natur nach, wir müssen ihn doch schuldig sprechen. Die höchste Aufgabe der Selbsterziehung des Menschen, den Kreis seiner Fähigkeiten gleichmäßig zu entwickeln, die Wucht der Leidenschaften zu bemeistern, und so die reiche Welt seines Innern zur reinen Harmonie zu gestalten, steht gebieterisch vor uns. Und wie über dem Mikrokosmos, so schwebt die Idee einer heiligen Ordnung auch über dem Makrokosmos und tief in der Seele hat sie der Dichter empfunden. Mit dem Bewußtsein der Souveränität des Willens in

[1]) Aesth. S. 246 ff. [2]) Technik des Dramas S. 16 ff.

uns sehen wir auf den Helden und wissen, daß er die Macht der Selbstbestimmung in sich trägt. Hier aber stehen wir im Kern der Sache.

Hegel und seine Schule haben besonders viel von der monumentalen Größe, Einfachheit und Geschlossenheit der antiken Charaktere gesprochen, ohne zu bedenken, wieviel davon auf die Bedingungen kommt, welche die Dichter als Schaffenssphäre vorfanden. Macht aber Vischer selbst die treffende Bemerkung,[1]) daß in der antiken Tragödie das Schicksal zuerst gegeben ist, und sagt er anderswo, daß, wo das Schicksal vorherbestimme, sich eine Schuld aus dem Gang der Handlung nicht erzeugen lasse, so ist damit schon ausgesprochen, daß man da, wo vorher bestimmt ist, nicht wählen kann, daß der Charakter als selbstbestimmter auftreten muß, daß mithin von eigentlicher Schuld keine Rede sein kann. Wir stehen somit vor dem Unterschied antiker und moderner Weltanschauung, vor dem Problem der Freiheit des Willens.

Die klassische Alterthumsforschung hat sich mit Recht gegen eine Ansicht vom antiken Schicksal aufgelehnt, die nur in den Köpfen der Schicksalstragödiendichter spukte. Wenn sie aber versuchte, den Begriff ganz wegdeuteln zu wollen, so ging sie in ihrem schönen Eifer zu weit.[2]) Gesteht doch selbst einer ihrer bedeutendsten Vertreter, daß „das Schicksal stets als ein geheimes Princip der Welt in scheuer Form verehrt wurde, wenn man es auch zu begreifen und in den Zusammenhang

[1]) Ueber das Erh. und Kom. S. 109.

[2]) Besonders Hofmann: Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst.

vernünftiger Begebenheiten einzufügen versucht habe."[1]) Wir können hier die Geschichte des Schicksalsbegriffs nicht verfolgen von seiner roheren Gestalt im Volksglauben bis zur feineren der Tragödie.[2]) Dem griechischen Volksgeist, der über die Philosophie der Geschichte sinnend reflectirte, gelang es nicht, das Herbe, Unversöhnte zu überwinden, das ihm als eiserne Nothwendigkeit gegenübertrat. Er hypostasirte sie zur dunklen Macht, die selbst über dem Olymp schwebt. Mit diesem Faktor hatten die tragischen Dichter zu rechnen, die, im Geiste seines religiösen Ursprungs, das Drama weiter bauten und mit frommer Gläubigkeit, wie Aeschylus, oder mit kindlicher Pietät der Aufklärung, wie Sophocles, aus jener Lebensatmosphäre herausschufen. Doch selbst die geläuterte Humanität des Letzteren war nicht im Stande, die eiserne Härte eines Schicksals zu mindern, wie es in den Sagenkreisen überhaupt, besonders aber in seinem König Oedipus waltete. Ja die Poesie des Sophocles gewinnt gerade dadurch etwas Herzzerreißendes, was die versöhnenden Klänge seiner Muse kaum zu übertönen vermögen.[3]) Wohl mag in der ὕβρις des Helden oder Ahnherrn ein Ansatz liegen, die Schuld tiefer zu motiviren, das Schicksal aber „kreuzt und trübt den Schuldbegriff, indem es als Ausfluß eines finsteren Geistes der Nemesis stets eingreift."

Ganz anders im modernen Drama, durchhaucht von einer vernünftigeren Weltanschauung. Wir können sie

---

1) Bernhardy: Grundriß der griech. Literaturgesch. II 186.

2) Nägelsbach: Nach homerische Theologie 141. (Gruppe: Ariadne 709.) 3) Gruppe a. a. O. 719.

nicht spezifisch germanisch nennen, denn in unserer älteren Poesie wird zu deutlich auf den fatalistischen Hintergrund im Denken unserer Vorfahren zurückgewiesen. Und blicken wir zunächst auf die Vorstellung von der Gottheit, so ist der Einfluß des Christenthums unverkennbar, das an Stelle einer neidischen, unverständlichen Schicksalsmacht die sittliche Weltordnung, die Gottheit in liebevollem Eingehen auf die Entwicklung der Menschheit und den Einzelnen zeigte, das Recht der Individualität geltend machte und die Verantwortlichkeit für sein Schicksal in des Menschen eigene Brust legte. Doch erst in der keimtreibenden Zeit der Reformation und des erwachenden Humanismus konnte jene idealere Weltanschauung im Verein mit germanischer Innerlichkeit und Gemüthstiefe und der angeborenen Freiheit des Denkens eine neue dramatische Welt hervorrufen. Schon Göthe wies auf diesen geschichtlichen Faktor hin.[1] Erst seit Shakespeare hat sein Wort wahre Geltung, daß im Trauerspiel Schicksal und entschiedener Charakter identisch sind. Denn fußend auf der freien Persönlichkeit mit allen Eigenschaften ihres Charakters, der ganzen Tiefe der Empfindung, der hinreißenden Macht des Wollens und der Leidenschaft, kann erst jetzt der Mensch der Tragödie zu einer schuldvollen That gelangen, welche ihn in einen Conflikt mit der Weltordnung bringt, der gesühnt werden muß. Und erst in jener Weltanschauung kann von wahrer Sühne die Rede sein.

[1]) Shakespeare und kein Ende.

Die Shakespeare-Forschung.

Wir haben gesehen, wie es Shakespeare war, der die Anfänge dieser historischen Betrachtung in Solger und seinen Schülern erregte. Die spätere Shakespeareforschung, die man heute mit der Epoche der Shakespearemanie zusammenfaßt, hat sie ausgeführt und tiefer begründet. Wohl ist es wahr, daß Ulrici und Gervinus die construirende Reflexion der Philosophie auf Shakespeare übertrugen, daß ersterer sogar ein vollständig philosophisches System in ihm entdeckte, d. h. sein eigenes. Wenn Danzel das letztere mit Recht zurückweist, so können wir unbedingt beistimmen, geht er aber so weit, Shakespeare nicht blos, sondern jedem Dichter eine bestimmte Weltanschauung abzusprechen, dann müssen wir dies als Caprice des Extrems bezeichnen, die keiner Widerlegung bedarf. Als ob es nicht eine specifisch Göthe'sche Weltanschauung gebe.[1])

Rechnen wir aber auch bei Ulrici das Hegel'sche Element seiner Philosophie und eine christenthümelnde Richtung ab; so hat er zur Klarstellung des Shakespeareschen Kunstprincips gegenüber dem Antiken nicht wenig beigetragen. Den Unterschied beider Weltanschauungen zeichnet er scharf und bestimmt, wenn er antike Schick-

---

[1]) Ges. Aufsätze 216.

salsmacht und christliche Gottesidee, den Begriff von der Freiheit des Willens in der alten und modernen Menschheit gegen einander mißt. Auch ihm sind erst in der neuen Zeit Gemüth und Schicksal synonyme Begriffe und Shakespeare der Erste, der so zur tragischen Schuld kam.[1]) Allein wir müssen uns hüten, bei dem naiv schaffenden Homer des modernen Dramas, das so bewußt finden zu wollen, wie es dem Philosophen des neunzehnten Jahrhunderts aufgegangen ist.

Freier von jenen Fehlern Ulrici's, aber immerhin der künstlichen Construction nicht abhold, ist Gervinus. Mit fein historischem Blick hat er den Unterschied zwischen altem und neuem Drama gezeichnet, abschließend noch Lotze. Es hat nach ihm[2]) die Tragödie stets eine überhobene Menschheit geschildert, Charaktere, die aus dem glücklichen Gleichgewicht der menschlichen Natur heraustreten, die berechtigte Selbstliebe in Selbstsucht steigern und sich damit gegen die Mächte des Himmels auflehnen. Sie überspannen das Vertrauen auf menschliches Vermögen, lassen sich in der schrecklichen Folgerichtigkeit zur Nichtachtung göttlicher und menschlicher Gesetze fortreißen, fordern in der Gesellschaft für ihre Anmaßungen mehr Raum, als mit dem Rechte der andern verträglich ist und scheitern daher an den natürlichen Gegenwirkungen mit der inneren Natur ihr äußeres Schicksal bereitend. Auch die antike Tragödie schildert diesen Vorgang, aber ein unverständliches Schicksal webt die Katastrophe, wie eine Intrigue. Aehnliches schildere

---

[1]) Ulrici, Shakesp. Dramat. Kunst 313 ff.

[2]) Gervinus, Shakesp. 4. Bd. S. 379 ff.

Shakespeare nur im Cäsar, sonst sei der Grund der tragischen Erlebnisse in der eigenen Brust des Menschen zu suchen, im Kampf des guten und bösen Willens dem blinden Zug der Leidenschaft und die Consequenz des von ihr gespornten Willens sei die bewegende Kraft der Trauerspiele Shakespeare's. „In allen seinen Tragödien ist der Gegenstand immer der Umschlag einer mehr oder weniger edlen Natur unter dem Uebergewicht einer großen Leidenschaft. Die Folgen der Ueberschreitungen treffen dann den Helden mit Leiden und Unglück und in diesem Pathos erhebt sich die gegenwirkende bessere Natur, zu spät, um das Verderben noch abzuwenden, nicht zu spät, um nicht durch eine Läuterung des Wesens zu versöhnen."

In der poetischen Gerechtigkeit findet die Sühne statt. Es sind goldene Worte, die trotz aller Anfeindung ewige Geltung haben werden, so lange wahre Dichtung besteht, wenn Gervinus sagt: Stellt der Dichter das Walten der sittlichen Gerechtigkeit nicht dar, so ordnet er sich unter eine rechte Geschichtsschreibung herunter. Ein einseitiger Realismus, stets ein Zeichen sinkender Kunst, hat freilich hieran Anstoß genommen. So hat außer den Epigonen Schopenhauer's, bei welchen es sich von selbst versteht, besonders G. Rümelin[1]) in seinen trefflichen, aber leider an der Einseitigkeit des Extrems krankenden „Shakespearestudien" Gervinus damit zu widerlegen gesucht, daß auch die Schuldigen mit glimpflicher Strafe durchkamen. Wenn er aber selbst als das Wesentliche hinstellt, daß der sittliche Unterschied, der

---

[1]) G. Rümelin, Shakespearestud. 159 ff.

Primat des Gewissens in Geltung bleibe, dann ist er nur einer Ansicht mit Gervinus. Verwirft dieser doch auch die Meinung, daß Shakespeare in einer pedantischen Vertheilung einer abgezirkelten Gerechtigkeit Tugend und Laster zu einer Berechnung von Verlust und Gewinn herab würdige. Auf die Art des Ausgangs, nicht auf den Buchstaben desselben komme es an, ob Einer mit edlem Bewußtsein oder mit geschlagenem Gewissen in den Tod gehe. Die Aussprüche aber, die Rümelin anführt, sind bestimmten Personen in bestimmten Situationen in den Mund gelegt und daraus zu erklären. Für den innern Gang der Stücke, worin allein des Dichters tiefste sittliche Anschauung als offenes Geheimniß schlummert, beweisen sie nichts.

Wir haben im Laufe unserer Darlegung das Gehäuse des schwerfälligen Apparats der Idee liegen lassen, mit welchen die metaphysische Aesthetik unser Kunstgesetz umgeben zu müssen glaubte und haben es in seiner jetzigen Geltung hingestellt, wie es dem Kerne nach von der Aesthetik erkannt und durch die empirische Shakespeareforschung bestätigt, vertieft und erweitert wurde. Es bleibt uns übrig zu untersuchen, wie sich unsere großen Dramatiker theoretisch und praktisch dazu verhielten.

B. Bei den Klassikern.

Lessing.

Der Mann, in dem wir den Schöpfer unseres nationalen Dramas verehren, hat zugleich eine Kunsttheorie geschaffen, auf welcher unsere poetische Kunstentwicklung bis auf den heutigen Tag ruht. Dem Theater galt von früher Jugend an seine dichterische Liebe, und Tag und Nacht sann er, wie er in einer Sache eine Stärke zeigen möchte, in der, wie er glaubte, sich noch kein Deutscher allzusehr hervor gethan hätte.[1]) Eine tüchtige Schule hatte ihm früh eine klassische Bildung gegeben, welche ihm die Werke der Alten zu innigen Vertrauten machte. Die Erbärmlichkeit des deutschen Dramas seiner Zeit mußte ihm, an diese gehalten, noch viel greller erscheinen und um so tiefer mußten sie sich seinem feinen Gefühle als Muster einprägen, je weniger sein junger kritischer Sinn in den Werken der Zeitgenossen eine Norm fand, von welcher er bei seinem Schaffen ausgehen konnte. Und nicht bloß seine Production, auch sein reflectirender Verstand verlangte eine Basis, um in die geheimen Kunstgesetze des Dramas einzudringen, einen Maßstab andererseits, die Gesetze, die seinem Bewußtsein als schaffenden

---

1) Sämmtl. Werke 12, 10 (Bachmann).

Künstler aufgingen, zu messen. Beides fand er in der Poetik des Aristoteles. Zwar ward sie ihm das Erstere mehr als das Letztere. Denn ist es auch falsch in einer gewissen Richtung, Lessing die Begabung als Dichter abzusprechen, so ist es andererseits mit Danzel zu weit gegangen, seine dichterische Intuition allzuhoch anzuschlagen.[1]) Das Feuer seiner Poesie entzündet sich wesentlich am Herde der Reflexion, nicht umgekehrt.

Er erklärt auch geradezu, daß ihm die Poetik ein dramatischer Euclid sei, und wenn auch mit dem Ansehen des Aristoteles, so könne er doch nicht so leicht mit dessen Gründen fertig werden. Es wäre eine der sonderbarsten, nie dagewesenen Uebereinstimmungen zweier Geister, wenn Lessing sowohl auf dem Wege der Reflexion, wie beim Produziren zu denselben Gesetzen des Dramas gekommen wäre, wie Aristoteles. Das folgt wenigstens aus Danzel's Voraussetzung, daß die neuere Poesie sich ihre eigenen Gesetze habe geben müssen, wenn sie Poesie sein wolle. So sehr dies aber auch gegen die geschichtliche Thatsache schon spricht, so wird es noch treffender widerlegt durch die Uebereinstimmung beider im Punkte unserer Theorie, wo doch Lessing sein modernes Bewußtsein auf ganz andere Wege hätte leiten müssen. Sprechen wir es offen aus, ohne damit an der Pietät gegen einen der größten deutschen Geisteshelden zu sündigen: soviel Lessing auch gethan hat, den wahren Aristoteles von Wust und Schutt falscher Erklärungen zu befreien, so stark wir auch sein national deutsches Bewußtsein besonders in

---

[1]) Danzel, Lessing und seine Zeit, S. 391 ff.

der Dramaturgie entwickelt sehen, gerade im Cardinalpunkt unserer Theorie hat er, verführt von den Worten des Aristoteles, dem deutschen Drama Fesseln aufgelegt, die es bis auf Schiller nachgeschleppt hat.

An drei verschiedenen Stellen seiner Werke hat sich Lessing über das Drama geäußert, in dem Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn, den Literaturbriefen und der Dramaturgie. Der Erstere ist für seine eigene Entwicklung von ähnlicher Bedeutung, wie die beiden letzten für die Geschichte des deutschen Dramas. Doch nur der Briefwechsel und die Dramaturgie kommen für uns in Betracht und in dieser nur seine Auseinandersetzungen über die Wirkung der Tragödie.

Die bekannte Veranlassung zu dem Briefwechsel gab Nicolai[1]) in seinem Aufsatze über das Trauerspiel für die Bibliothek der schönen Wissenschaften.[2]) Mit feinem Spürsinn hatte sein klarer Verstand die wundeste Stelle des deutschen Dramas heraus gefunden, und völlig neu gegenüber der gang und gäben Besserungstheorie die Forderung aufgestellt, das Trauerspiel solle die Leidenschaften erregen, nicht reinigen. Wieviel davon auf seine Kenntniß Shakespeare's zu schreiben ist, können wir nicht entscheiden. Jedenfalls stellt er sich in bewußten Gegensatz zu Aristoteles und die, welche ihm nachgesprochen hätten, der Zweck des Trauerspiels sei, die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden. Seine eigene Klassificirung der Trauerspiele ist werthlose Spielerei, in welcher die Bewunderung als Wirkung

---

[1]) Lessings Werke 13, 25.

[2]) Bibliothek der schönen Wissensch. 1, 19 ff.

des Dramas noch eine sehr große Rolle spielt. Doch wie die Forderung jenes letzten Endzwecks der Tragödie, die Leidenschaften zu erregen, so scheint es noch ein weiterer Anlauf, Shakespeare und besonders dessen Rich. III. zu verstehen, wenn er zu den tragischen Charakteren nicht blos den tugendhaften Mann zählt, der durch einen Fehler unglücklich wird, sondern auch den Bösewicht, der uns in seinem Unglück durch ein falsches System von Sittenlehre einnimmt.[1]) Diese Einwürfe, vom gesunden Menschenverstande gemacht, hätten unter den Händen eines Denkers wie Lessing vielleicht zur richtigen Ansicht geführt. Seinem scharfen Geiste mochten Nicolai's Eintheilung und Beweise auch wohl sehr schwach erscheinen, wenn er von ihm stärkere Gründe verlangt für sein Abweichen von Aristoteles. Und er weiß sich mit dem Geiste seines Landes so eins, daß er am Ende seiner feinen Beweisführung, welche das Mitleid als einzig zu erregende Leidenschaft hinstellt, Nicolai auffordern kann, ihn zu widerlegen oder es dem Aristoteles abzubitten. Am meisten muß uns jedoch überraschen, daß er an der Sittenbesserung festhält, wenn er sie auch dahin auslegt, daß die Tragödie unser Mitleid reinigen, die Fähigkeit zu fühlen, erweitern solle, denn der mitleidige Mensch sei der beste. Je weniger Nicolai auf Lessing's Briefe entgegnete, desto mehr ereiferte sich Mendelssohn, besonders in matten psychologischen Erörterungen, die uns heute freilich nicht mehr recht schmecken wollen. Schon in seinem ersten Briefe bricht er eine Lanze für die von Lessing ver-

---

[1]) a. a. O. 13, 27.

kannte Bewunderung. Man merkt jedoch gleich den Unterschied zwischen dem praktischen Dramatiker und dem bloß reflectirenden Kopf, der nicht bloß von der englischen Gefühlsphilosophie durchdrungen, sondern auch von der Sentimentalität eines Richardson und Genossen bedenklich angehaucht ist. Ganz in seiner schlagend drastischen und doch gegen den Freund so liebenswürdigen Weise wirft Lessing dessen Behauptung über den Haufen, wonach auch die Bewunderung unsere Nacheiferung erregt. Und wenn sich auch Mendelssohn im nächsten Brief hinter die Schanzen der Wolf'schen Psychologie zurückzieht, mit ihrer Eintheilung der Seele in zwei Stockwerke, er kann sie nicht mehr aufrecht halten. Das Hinüber und Herüber um den Gegenstand ist unerquicklich und gewinnt erst wieder unser Interesse, wo sich Lessing wirklich und ausdrücklich über die Schuld ausspricht. Mitleid war, wie wir sahen, die einzige Leidenschaft, welche die Tragödie erregen sollte. Nun hatte aber Mendelssohn, um sich die Bewunderung für seine Helden zu erhalten, für diese möglichst viele Vollkommenheiten beansprucht, wozu ihn auch seine englischen Lieblingsromane leise bestimmen mochten. Das konnte freilich Lessing mit seinem Grundsatz nicht vereinigen. Und zum Beweise seines Satzes, daß die Vollkommenheiten das Mitleid nicht vernichten dürften, macht er die aristotelische Forderung von Mittelcharakteren geltend. An dem Helden müsse eine gewisse *ἁμαρτία*, ein gewisser Fehler sein, durch welchen er sein Unglück über sich gebracht habe. Aber warum diese *ἁμαρτία?* Etwa weil er ohne sie vollkommen sein würde, und das Unglück eines vollkommenen Menschen

Abscheu erweckt? Gewiß nicht. Ich glaube die einzig richtige Ursache gefunden zu haben, sie ist diese: „weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das Eine nicht in dem Andern wäre, und wir jedes dieser zwei Stücke besonders denken würden." Wie damals, als Nicolai in seinem ersten Briefe die Aufmerksamkeit Lessing's auf die Bedeutung des Charakters und die Erregung der Leidenschaften in der Tragödie gelenkt hatte, so steht Lessing auch wieder unmittelbar vor der Sache und er brauchte nur einen Schritt weiter zu thun, um sie völlig zu erfassen. Er that ihn jedoch nicht. Daher behält sein Standpunkt etwas Formales, das an die Aesthetik der Herbart'schen Schule erinnert, wenn er zum Unglück des Helden den Fehler einzig deshalb fordert, damit beide ein Ganzes ausmachen sollen. Es ist das der rein aristotelische Begriff von Schuld und wir müssen mit Hettner[1]) und Biedermann[2]) sagen, daß ihm die Bedeutung der tragischen Schuld als dem innersten Motiv der modernen Tragödie nicht klar geworden ist. Eifrige Lessing-Verehrung will das freilich nicht zugeben. Wie leicht aber blinde Anbetung mit dem gesunden Menschenverstand durchgeht, zeigt der Beweis, den K. Sendel in seinem Aufsatz: „Lessing-Aristoteles' Verhältniß zu Shakespeare"[3]) aus der Dramaturgie dafür beibringt. Dort steht jedoch weiter nichts, als daß die Franzosen meist witzige Köpfe

---

[1]) Literaturgesch. des 18. Jahrhunderts. III, 2, 550.
[2]) Deutschland im 18. Jahrhundert. III, 2, 277.
[3]) Gosche, Archiv für Literaturgesch. II, 2, 87.

gewesen seien, aber von dem, was einen Sophocles zum Sophocles, einen Shakespeare zum Shakespeare mache, nichts gewußt hätten. Wer vermöchte die Beweiskraft dieser Stelle zu übertrumpfen, die sich auch noch in dem fettgedruckten Worte „**Shakespeare**“ so sinnig bekundet? Ich will es daher auch nicht unternehmen, bei Lessing gewisse antike Schicksalsvorstellungen nachzuweisen, sondern nur daran erinnern, daß vor mir und meinen Vorgängern Hettner und Biedermann, der junge Nicolai Lessing schon Aehnliches vorhielt. Als dieser ihm nämlich eingewendet hatte, die Tragödie könne auch ohne Charaktere und Sitten Mitleid erregen, und damit zugleich Furcht und moralische Besserung, erwidert er scharfsinnig:[1]) „Begegnet dem Helden ein Unglück, woran er gar nicht schuld ist und das gar nicht aus seiner Gemüthsbeschaffenheit fließt, so kann mich solches zwar sehr rühren, aber es kann mir dadurch gar nicht in den Gedanken kommen, eine Leidenschaft zu verbessern. Wenn aber das Unglück aus der G e m ü t h s b e s c h a f f e n h e i t des Helden, aus seinem C h a r a k t e r entsteht, so könnte ich mir wohl beifallen lassen, den Fehler zu vermeiden.“

Doch ein Resultat war gewonnen, das seine Frucht in der um ein Jahrzehnt später geschriebenen Dramaturgie tragen sollte. Schon jetzt macht er Nicolai darauf aufmerksam, daß φόβος nicht mit „Schrecken“ zu übersetzen sei, sondern durch „Furcht“. Und hier schon findet er die scharfsinnige Bemerkung, daß die Tragödie nicht alle Leidenschaften, sondern das Mitleid reinigen sollte.

---

[1]) a. a. O., 13, 67.

Von welcher Wichtigkeit diese Erkenntniß für das Verständniß des Aristoteles in der Folgezeit ward, womit eine Jahrhunderte alte Erklärung hinschwand, ist aus der Dramaturgie genugsam bekannt. Das führt uns zu dieser. Auch hier ist unsere Ausbeute nicht groß. Auf Anlaß von Weiße's Richard III. spricht er von der Schuld des einzelnen Helden,[1]) um jedoch sogleich auf den Glanzpunkt des Werkes, die Verhandlungen über die Wirkung der Tragödie überzugehen. Aber wir sehen ihn nicht weiter kommen als in dem Briefwechsel. Die Forderung der „gemischten Charaktere" besteht ihm auch hier noch als höchste Norm und ganz im Gegensatz zur modernen Auffassung folgert er die *ἁμαρτία*[2]) aus Mitleid und Furcht, der Wirkung der Tragödie. Hier ist es am Platz, ein Wort über das Grundversehen Lessing's zu sagen. Kein Zweifel, auch Lessing war es bewußt, daß Aristoteles, wie Bernhardy treffend bemerkt, nicht den Ideenkreis und den künstlerischen Geist der Dichter darstellt, sondern ihre Technik, die er aus vorliegenden Mustern abstrahirte. Ideenkreis und Technik lassen sich aber nicht trennen in einem Punkte, wo bloße Form die tiefste innere Wirkung nicht mehr hervorbringen kann. Bei Furcht und Mitleid als solche Wirkung der Tragödie steht das außer aller Frage. Es ist der antike Schicksalsbegriff, welcher hier ohne unter bestimmtem Namen aufzutreten, hereinspielt, eine Thatsache die selbst Bernays[3]) anerkennt, indem er sie mit Solger „die Voraussetzung

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 74. Stück.

[2]) Grundriß der griech. Literaturgesch. II, 198.

[3]) 2 Abhandlungen über die Aristotelische Theorie vom Drama, S. 76 ff.

eines höheren Grundes" nennt. Nur ist es falsch, wenn er dir *ἁμαρτία* des Aristoteles schon zur vollen sittlichen Schuld stempeln will, welche den Untergang des Helden herbei führen müsse und dem Philosophen seine eigene pantheistische Schicksalsvorstellung unterschiebt. Wie es aber seit tieferer Beschäftigung mit Shakespeare der Neuzeit zur befreienden Erkenntniß geworden ist, daß Mitleid und Furcht lange nicht ausreichen, die ganze, volle Wirkung einer Tragödie zu bezeichnen, so ist es nicht schwer zu erweisen, wie antikes Schicksal einerseits und Furcht und Mitleid andererseits, wie Ursache und Wirkung im innigsten Wechselverhältniß zu einander stehen. Denn nur wo die Individualschuld im vollen Sinne des Wortes fehlt, wo ein Theil der Schuld auf die Gottheit fällt, kann ich von Mitleid und Furcht im antiken Sinne reden. Nirgends finden sich beide auch als Wirkungen dargestellt, die uns ein schuldvoll unglücklicher Charakter einflößt, sondern von der Thatsache und Berechtigung ihrer Existenz aus fordert Aristoteles den schuldigen Charakter. Sie erscheinen nicht im Gefolge schuldvoller That, sondern bei der Nachbildung von Ereignissen, die Mitleid und Furcht erregen.[1]) Schon der Ausdruck *μίμησις* weist darauf hin, daß Aristoteles die Wirklichkeit solcher Ereignisse wenigstens in der Sage und im Volksglauben voraussetzt. Wie dieser aber, gleichsam als still sinnende Philosophie der Geschichte, vom *φθόνος θεῶν* zu reden

---

[1]) Aristoteles: de arte poetica Cap. 13. *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν ε͂ιναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν αλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μεμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν.*

wußte, bezeugen zahlreiche Sprichwörter. Die Tragödie war nur ihr poetischer Ausdruck. Und nur unter der Voraussetzung dieser dunklen Macht, nicht einer persönlichen Schuld, konnte Aristoteles sagen, daß das Mitleid sich auf den unverdient Leidenden die Furcht auf den uns Aehnlichen beziehe.[1]) Einzig darum, daß dem ästhetischen Gefühl keine Disharmonie entstehe, verlangt er daher, wie Lessing, den Fehler des Helden, denn die Poesie ist nach ihm φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ἱστορίας.

Auch die moderne Tragödie schließt Mitleid und Furcht unter ihre Wirkung, aber mit welchem Unterschied ihrer Art und ihres Charakters! Dort ist es das Mitgefühl für den halb unschuldig Gestraften, hier schlägt unser Herz voll Theilnahme für den blind von dämonischer Leidenschaft hingerissenen; dort beschleicht den Zuschauer geheimes Grauen vor einer unverstandenen Macht, vor einem φθόνος θεῶν, der ihn heimsuchen könnte, hier bangt ihm vor den Abgründen seines eigenen Busens, die zu ähnlichen Conflikten hinabziehen können.

Fast ungemerkt hatte so Lessing mit seinem starren Aristotelischen Princip einen Theil antiker Weltanschauung übernommen. Wie müssen wir bedauern, daß er bei Weiße's elendem Machwerk den Richard III. Shakespeare's nicht zur Hand nahm, um ihn auch einmal auf dieses Princip hin zu prüfen. So anregend und fruchtbar daher auch sein Hinweis auf Shakespeare gewirkt hat, sein Grundsatz bleibt es stets, die Uebereinstimmung des-

---

[1]) a. a. O. Cap. 13. ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον.

selben mit Aristoteles nachzuweisen, ein Grundsatz, der bis auf Schiller hemmend gewirkt hat. Ja gestehen wir es uns offen, Lessing ist nicht bis zur klaren Unterscheidung der eigentlichen Grundverschiedenheit moderner und antiker Tragödie durchgedrungen. Das soll für ihn kein Vorwurf sein. Der geistlosen Nachbetung französischer Kunst seiner Zeit war es heilsam, auf den wahren Aristoteles hingewiesen zu werden. Ungerecht wäre es, von einem kaum aufdämmernden Verständniß Shakespeare's die Resultate unserer jüngsten Forschung zu verlangen. In der Vereinigung beider zum höheren Dritten, worin ein frei aufgefaßter Aristoteles die ewig festen Formen, der richtig verstandene Shakespeare den Fingerzeig für den eigentlichen Kern der dramatischen Kunst giebt, wird die deutsche Tragödie der Zukunft ihre höchsten Lorbeeren erringen.

Es will uns jedoch nicht recht einleuchten, daß Lessing's tief denkender Geist, wenn er auch nicht auf das Wesen moderner Weltanschauung kam, doch nicht über das treibende Motiv des antiken Dramas reflectirt hätte. Sein heller Verstand, Feind alles mystisch Nebelhaften, konnte nicht auf die Verirrung der Folgezeit verfallen, welche das antike Schicksal entweder mit eigener Theorie vereint einführte oder als hochbeiniges Gespenst heraufbeschwor. Hat nun das Walten des Schicksals schon im Alterthum oft den Anschein einer Intrigue, ja scheint Aristoteles in der Forderung einer verwickelten Fabel selbst auf intriguenhafte Verwicklung zu deuten, so knüpfte Lessing hieran an, gestützt auf einen andern Ausspruch des Philosophen, die Lösung des Knotens der Fabel aus ihr selbst hervorgehen zu lassen. Anfang, Schürzung

und Lösung der Intrigue legte er aber in die Menschenbrust und in dieser Hinsicht darf man wohl sagen, daß er das Wesen unseres Gesetzes geahnt habe, indem es nach Lotze's Ausdruck „sein kritisches Gefühl unbewußt leitete.“[1])

Allein seine Dramen zeigen, daß die menschliche Intrigue nicht ausreicht, wenn er Mitleid und Furcht in voll antikem Sinne als Wirkung der Tragödie beibehalten wollte. Das gilt in erster Linie von seiner Emilia Galotti.

Nur gewissen Epigonen Schopenhauer's, deren sich der Meister vielleicht schämen würde, kann es beifallen, selbst gegen dessen eigene Auslassungen, auch die Emilia unter die Krüppel und Lahme für's Nirvana zu ziehen.[2]) Wir aber schließen aus dem Tadel an, der seit Mauvillon, Unger, Engel, Claudius, Herder, dem freisinnigen Verehrer Lessing's und Börne, bis auf Hettner und Biedermann herab, gegen den Zwiespalt in Emilien's Charakter erhoben wurde, wovon das Wenigste auf die lange Zeit zwischen Conception und Ausführung des Stückes, das Meiste auf die Theorie fällt, den Zuschauer durch mitleidsvolle Handlung zu rühren. Hier spricht vor allem das gesunde Gefühl, das in der Dürre krankhafter Reflection noch nicht verkrüppelt ist. Und wer noch rein und morgenfrisch zu empfinden weiß, den werden die Schlußworte einer keuschen, naiven Braut, die eben den Bräutigam verlor, anwidern, wenn er sie nicht mit Göthe, Löbell und Anderen zur abgefeimten Heuchlerin machen will. Wer aber möchte dem Meister der

---

[1]) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 667.

[2]) Siebenlist, Schopenhauer's Philosophie der Tragödie, S. 77.

Charakterzeichnung eine Carricatur ansinnen, wo sich alles aus seinen Kunstprincipien mit größter Klarheit ergiebt?

Wo von wahrer Schuld der richtige Begriff fehlt, kann auch von wirklicher Sühne nicht die Rede sein. Auch die Wirkung, die von der Weise des Untergangs auf den Zuschauer übergeht, ist dann eine verschiedene. Und so wird denn nicht blos in dem Charakter der Emilia, sondern auch im ganzen Schluß des Stückes stets eine verletzende Härte liegen, welcher die Intriguentragödie nie entgehen kann. Fanden wir nun in jenem Briefwechsel schon, wie es Lessing auf die sittliche Besserung der Zuschauer abgesehen hatte, so blieb er auch jetzt dabei stehen, indem er vom Trauerspiel die Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten verlangte. In den Streit der Erklärung der Katharsis wollen wir uns nicht mischen, er gehört nicht hierher.

Sturm und Drang.

Nie im Laufe der Weltgeschichte hat ein Verkünder der Freiheit lautere Herzen gefunden, die genug empfänglich und stark zugleich gewesen wären, das kostbare Gut rein aufzunehmen und von seinem Zerrbild der Zügellosigkeit zu unterscheiden. Klingt doch kein Ruf verlockender als der Ruf nach Freiheit. Das sollte auch Lessing erfahren. In einer Zeit, wo man fieberhaft eines Kunstmessias harrte, und halb ahnend oder bewußt nach dem blickte, welcher die Idee des Dichters voll und schön erfüllte, mußten Genies erstehen, auch wenn es falsche gewesen wären. Und sie kamen. Das reiche Erbe, das Lessing in einem Leben voll Arbeit und Kampf glorreich erstritten, brauchten sie sich nur zu erwerben, um die höchste Stufe der Kunst zu erreichen. Zu dieser Wahrheit kamen jedoch nur einige von ihnen und diese erst viel später. Als aber Herder die Fülle geistaufwühlender Gedanken, die ihm selbst angesichts des tobenden Oceans in der eigenen tobenden Seele aufgestiegen waren, in die auflauschenden Geister des Straßburger Kreises gegossen, da hatten die Brauseköpfe zu solchen Erwägungen nicht Zeit. Dieselben Geister, die die ganze Menschheit umgestalten wollten, behaupteten auch die Kunst, neu aus sich heraus gebären zu können und nur ein Vorbild erkannten sie in drama-

tischen Dingen an, den regellos genialen Shakespeare. Es ist bekannt, wie man sich in jenen Straßburger Tagen an ihm berauschte. Drei Abhandlungen von drei bedeutenden Geistern erzählen uns von dem mächtigen Aufruhr vielleicht nur matt. Sie alle sind aus jenem kochenden Krater geschöpft, von dem die einzelnen Köpfe nur Ausbrüche zu sein scheinen. Und doch hätte ein feines Auge schon damals den großen Unterschied der drei Männer heraussehen können; das blendende Feuerwerk von Herder's Art in Denken und Schreiben; Göthe, noch vollgesaugt von Herder's Ideen, aber bereits eigene Gedanken hinschleudernd von unabsehbarer Perspective, daneben Lenz, dessen Ausführung stets einen Schritt zurück bleibt hinter dem Ziel, das sich sein Wollen gesteckt hat. Es ist jetzt Mode geworden, diesen unglücklichen Menschen von der Seite darzustellen, wo es äußerst billig ist, über ihn zu Gericht zu sitzen. Für das tragische Schauspiel aber, wie sich ein reich begabter Geist an einem größeren zu Tode ringt, das sich so oft in der Geschichte wiederholt, scheint ein kleines gelehrtes Epigonenthum kaum mehr ein Verständniß zu haben. —

Die „Anmerkungen zum Theater von Lenz" [1]) enthalten Gedanken gerade über unsern Gegenstand, welche bei Göthe, so fest geformt, erst im Briefwechsel mit Schiller, bei Herder erst in der Adrastea auftauchen. Lenz hatte es, wie Göthe, von Herder gelernt, in großartigen Strichen ein Geschichtsbild zu entwerfen. So zeichnet er mit kühnen Umrissen die Geschichte des

---

[1]) Gesammelte Schriften von Lenz, herausgegeben von L. Tieck. II, 199.

Dramas, freilich nicht so genial wie Göthe in seiner Shakespearerede. Dem französischen Irrthum gegenüber, welcher wähnte, das klassische Drama in seinen großen Dichtern zu besitzen und um ihren Abgott, Shakespeare, zu retten, begann die junge Schule auf den Unterschied der Zeiten zu dringen, der sich in Geschichte und Sitte, vor allem in der ganzen Anschauung kundgebe. Und hier zeigt es sich, daß Lenz nicht bloß der dünkelhafte Affe Göthe's ist. Lägen in dem Schriftchen nicht noch eine Fülle feiner Bemerkungen und Gedanken, machte es der ganze Ton und Stil nicht zum unschätzbaren Dokument jener großen Tage, es würde doch einen wichtigen Platz in der Entwicklungsgeschichte des Dramas einnehmen. Denn Lenz war es, der zuerst in Deutschland den Unterschied des antiken und modernen Dramas dahin bestimmte, daß jene Schicksals-, diese Charakter-Tragödie sei. Mit Aristoteles, vor dem sich Lessing noch ehrfurchtsvoll beugte, wird rücksichtslos umgesprungen, was seine tiefere Motivirung nur in jener neuen Erkenntniß und im Drang nach individueller Lebenswahrheit findet. „Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessiren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursachen nicht einsehen und nehmen keinen Theil daran.[1]) —

Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, da ihr Ursprung

[1]) a. a. O. II, 211.

Gottesdienst war? Da nun fatum bei ihnen alles war, so glaubten sie eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, sie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern. Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung vor dem Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern.[1] Damit wir nun unsern Religionsbegriffen und unserer ganzen Art zu denken und zu handeln analog die Grenzen unseres Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen, so müssen wir von einem andern Punkt ausgehen als Aristoteles, wir müssen, um den unsrigen zu nehmen, den Volksgeschmack der Vorzeit und unseres Vaterlandes zu Rathe ziehen, der noch heut zu Tage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird. Die Hauptsache in der Tragödie ist die Person, der Schöpfer ihrer Begebenheiten. So ist's mit den historischen Stücken Shakespeare's, hier möchte ich Charakterstücke sagen, wenn das Wort nicht so gemißbraucht wäre. Der Held ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen."

In wundersamer Mischung von ekstatischem Genierausch und höchster kritischer Besonnenheit hatte Lenz damit das lösende Wort gesprochen, das Lessing um so mehr empören mußte, als damit seine ganze Theorie, das Resultat jahrelanger Forschung, gestürzt war. Die berechtigte Auflehnung des nationalen Kunstgefühls gegen einen Zwang, der seinem innersten Wesen widerstrebte,

---

[1]) II, 225.

konnte nicht ohne Wirkung bleiben. Daß die freiheitstrunkene Jugend darüber auch das über Bord warf, was im ewigen Wesen der Kunst begründet ist, sollte sich freilich bitter rächen. Einstweilen aber war es ein großer Fortschritt, daß Herder mit hinreißender Beredtsamkeit und tieferer Geschichtskenntniß noch eindringlicher als Lenz den Unterschied zwischen antikem und modernem Drama darstellte[1]) und im Bunde mit Göthe[2]) als Leitstern des neuen Geschlechts Shakespeare pries, „dessen Stücke sich alle um den geheimen Punkt drehen, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, indem die Eigenthümlichkeit unseres Ich, die prätendirte Freiheit unseres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammen stößt."

Anmerkung. Gar erbärmlich nimmt sich neben diesen jugendglühenden Gedanken die schweinslederne Weisheit Sulzer's[3]) aus, die wir jedoch nicht übersehen dürfen, wenn wir ein vollständiges Bild der Entwicklung gewinnen wollen. Kein Wunder, daß die junge Schaar, Göthe an der Spitze,[4]) muthwillig über ihn herfiel, weil sie sich an seiner „moralischen Predigt" nicht erbauen konnte. Definitionen wie die, Tragisch ist, was der Tragödie eigen ist, oder sich für diese gut schicket, finden sich heute noch in den Bedientenrollen unserer Lustspiele. Daß er darum jedoch nicht ohne Einfluß war und blieb, ist sicher. Selbst Schiller geht in manchem noch auf ihn

---

1) Werke zur schönen Lit. u. Kunst. 20, 271 ff.
2) Shakespearerede.
3) Theorie der schönen Künste.
4) Frankfurter gelehrte Anzeigen.

zurück, so schlecht er ihm dafür auch in den „Xenien“ wegkommen läßt. Keine bessere Lektüre für solche, welche heut' zu Tage auf Hegel's und seiner Schule Verdienste um die Aesthetik glauben hochmüthig herab sehen zu dürfen. Der trockenste, hausbackenste Verstand stiert uns überall entgegen, an dem Lessing und die junge Schule spurlos vorüber gegangen waren, ja gegen die er sich absichtlich in hartnäckigen Gegensatz stellte. Der moralische Nutzen der Tragödie, bei Lessing beschränkt und verinnerlicht, macht sich hier in widerlichster Weise breit. Und vielleicht gerade darum will er mit Nicolai doch ihre Wirkungen nicht blos auf Mitleid und Furcht beschränkt wissen. Seltsam aber berührt es den Leser, wenn er unter den mannigfachen Wirkungen des Trauerspiels auch die Bewunderung findet, die später, nur philosophischer begründet, selbst von Schiller wieder aufgenommen wurde. Von Shakespeare's eigentlichem Wesen hat er natürlich keine Ahnung und nur zu lebhaft können wir mit unseren großen Dichtern heute noch empfinden, wie sich solche Ansichten, das ästhetische Dogma nur all' zu vieler Zeitgenossen, wie Bleigewichte an ihre Flügel hängten.

Herder.

Im Mittelpunkt der Frage, unter sprudelnder Fülle von Gedanken und feinsinnigen Bemerkungen, finden wir uns dagegen bei Herder. Mit der eigentlichen Theorie der Tragödie hat er sich wenig beschäftigt. Auch wenn er in der Adrastea daran geht, dann geschieht es nicht in der nüchtern reflektirenden Weise Lessing's, sondern mit ahnender, fein fühlender Seele erfaßt er die Probleme. Funkensprühend, anregend, begeistert und begeisternd ist der Aufsatz über Shakespeare geschrieben in den Blättern für deutsche Art und Kunst (1773). Weniger war es aber dessen Kunst, die ihn anzog als die verwandte Kraft des Genies, welche dort waltete. Auch in dem Aufsatz über's Drama[1]) verläßt ihn der alte Stil nicht, der sich nicht wie bei Göthe zu klassisch durchsichtiger Klarheit entwickelt hat. Aber mit dem Jugendstil blieb auch die Jugend seiner Begeisterung, das Ueberquellen von Gedanken und Bildern. Und wie sein prophetischer Geist in der Metakritik das Unheil bereits schaute, wohin Kant's einseitige Lehre führte, so ahnt er in der Adrastea auch Entartungen unserer Literatur, die nur zu wahr eintrafen. Schon das schützt ihn vor dem Vorwurf des Abfalls von seinem

---

[1]) Werke zur schönen Lit. u. Kunst 17. 13.

früheren Wesen, den viele Literarhistoriker einem, in mißmuthiger Stunde von Schiller geäußerten Urtheil nachsprechen. Nur gleichgeartete Naturen können einen so zart besaiteten, tiefedlen Geist wie Herder verstehen, selbst wenn er sich gegen seine große Mitwelt bitter abschließt. Und wenn sie auch darüber Leid tragen, werden sie sich vom Glanze jener Welt nicht so blenden lassen, um nicht auch berechtigte Gründe für Herder's Verhalten zu sehen. Sind doch die meisten Ausführungen in dem Aufsatz über's Drama gegen Schiller's Schicksalstragödie gerichtet, über die wir heute ähnlich urtheilen.

Lehrreich und interessant ist es, wie er dem Wesen der Tragödie mit der begreifenden Empfindung nahe tritt. Sein feines Ohr, die zartfühlende Seele hörte im griechischen Drama ein geistiges Melodrama. Und hiermit hat er einen Gedanken gefaßt, der das Wesen der Aristotelischen Katharsis weit tiefer erschließt, als sämmtliche Auslegungen vor und nach ihm. Weder die formal moralisirende Interpretation Lessing's, noch die materialistische Apothekertheorie der Neuzeit haben einen Vorgang in der Seele jedes Zuschauers so treu belauscht, wie Herder. Und welch' geübtes Ohr hat jene Musik des antiken Kunstwerks im Gang der Handlung, dem Gewoge der Leidenschaften und Empfindungen noch nicht vernommen, geschwellt vom Inhalt antik religiösen Bewußtseins und umschlossen und beseelt vom Rythmus ewiger Schönheit, welche uns die göttliche Befreiung bringt, aller wahren Kunstwerke ewige Wirkung? Bernays in seiner Jagd auf pharmakopoetische Ausdrücke kann freilich über die Art, wie Herder sich den Aristotelischen Begriff zurecht legte, nicht in's Klare kommen.

Es ist Herder's Art nicht, in präcis philosophischer Formel Gegensätze zu formuliren, wie wir es von Schiller's glänzender Weise gewohnt sind. Wir müssen uns daher auch seine Unterscheidung von antikem und modernem Schicksal in klare, feste Umrisse zu bringen suchen, die zwar vorhanden, aber nur in fließender Gestalt seine Gedanken beherrscht. „Ein großer Kampf menschlicher Leidenschaften, unter der höchsten Macht, dem Willen des Schicksals, ein Knoten der Begebenheit, der nur durch Charaktere und Gesinnungen durch Handlung aufgelöst werden kann, ist nach ihm die griechische Tragödie. Hatte Lessing von Schicksal gar nicht geredet, so drehen sich Herder's Betrachtungen mit einem Seitenblick auf Schiller fast ausschließlich um diesen Begriff. Nicht leugnen läßt sich aber, daß er die eigentliche Härte desselben im antiken Drama nicht genug hervorhebt, wenn man ihm auch beipflichten muß, will er die hohe Göttin nicht als Poltergeist aufgefaßt wissen, für und wider nichts die Pläne menschlicher Vernunft verwirre. Wesentlich modern, im Sinne Lessing's umgebogen aber bleibt es, wenn er es Schickung, Verknüpfung der Begebenheiten und Umstände nennt und betont, daß wir unter der Macht dieses Schicksals stünden. Und vom griechischen Drama zu sagen, daß das Schicksal durch Menschencharaktere wirke, doch so, daß diese unter jenem stehen, daß über sämmtlichen Dramen die Aufschrift sei: *πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα* ist nur dann ganz wahr, wenn wir auf das *θεῖα* den Nachdruck legen.

Interessant ist es, auf diese Abhandlung gleich den Aufsatz über Shakespeare folgen zu sehen, der bekanntlich damals in der Achtung Göthe's sehr tief stand.

Hier war ihm Gelegenheit gegeben, den Unterschied scharf auszusprechen. Allein eine vermittelnde, ausgleichende Betrachtung da anwenden zu wollen, wo sich tief begründete Gegensätze gegenüberstehen, rächt sich. Und jener alte Wahn, die Uebereinstimmung des kaum zu Ehren gelangten Shakespeare mit Aristoteles nachweisen zu müssen, liegt unausgesprochen auch im Hintergrund von Herder's Verfahren. Aber Herder denkt zu modern, er hat Shakespeare zu tief genossen, um ihm das antike Schicksal aufzwängen zu wollen. In seiner trefflichen Analyse von Macbeth spürt man, wie er den Kern der Sache im Sinne hat und kann sich kaum erwehren, das lösende Wort für ihn auszusprechen. Es ist daher auch nicht mehr Schicksal nach unserem Begriff, wenn er dies Wort gebraucht, er faßt, nur beides in ein Wort „Schicksal" zusammen, was wir heute in tragische Schuld und sittliche Weltordnung scheiden, die beide das endliche Geschick des Helden herbeiführen, mögen seine Worte nach seiner schillernden Ausdrucksweise auch zuweilen auf antike Begriffe deuten. Wenn er unser Mitleid aber nach der Schuld des Helden messen will, wenn er hervorhebt, daß wir an ein Schicksal, ein Verhängniß als schadenfrohe Göttin nicht mehr glauben, dann meint er im Grunde, daß Charakter und Schicksal identisch seien. Das aber sollte erst Göthe aussprechen. Doch ehe wir uns zu diesem wenden, müssen wir noch eines Fragmentes in der Nachlese zur Adrastea gedenken, wo er sich gegen die Präcisirung des Dramas noch schärfer ausspricht. Nicht ohne Grund macht er seinen Zeitgenossen zum Vorwurf, daß sie die Leidenschaften meist erregen ohne zu läutern. Wie hoch er dagegen vom tragischen Dichter

dachte, mögen folgende Worte beweisen: „Ist also das Schicksal des Theaters nichts als eine Verknüpfung der Begebenheiten, die mittels menschlicher Leidenschaften, Sitten und Meinungen bewirkt werden, wer hätte etwas gegen dies unleugbare Verhängniß, dem wir alle dienen, zu dem wir alle mitwirken, wer vielmehr wünschte sich nicht Glück, einen Ausleger dieser Geheimnisse zu finden, einen Dichter, der die Verknüpfung des geistigen und irdischen Reiches der Schöpfung nicht etwa nur in Worten verkündigt, sondern in dargestellter Handlung zeigt? Denn gewiß wird dieser Dichter den Fügungen der oberen und unteren Haushaltung nachgespäht, die Knoten ihrer Verknüpfung sowohl, als ihre Auflösung mit Aug' und Herz beachtet haben. Er führte uns damit in das Heiligthum der Vernunft und des Verstandes, die doch auf nichts, als auf den inneren Zusammenhang der Dinge hinausgehen."

Göthe und Schiller.

Es gehört mit zu Göthe's großer That der Selbstüberwindung, daß er zuerst mit den laxen Kunstprincipien der Geniezeit brach. Nur sein tief künstlerisches Gefühl und das instinktive Befolgen der innern Form seiner Gegenstände vermochte ihn vor gleichen Extremen zu schützen, wie seine Nachahmer.[1]) Ein rein stoffliches Interesse bloß und der Mangel an geläutertem Kunstgefühl wird daher seinen „Götz" über die „Iphigenia," den „Werther" über „Hermann und Dorothea" stellen. Die gewöhnliche, auf Göthe's eigene Worte gegründete Ansicht, daß er nicht zu theoretisiren liebe, ist wohl richtig, wenn man dabei an Schiller's philosophische Methode denkt, seinem schaffenden Geiste den festen Rahmen der Kunstgesetze zum Bewußtsein zu bringen. Zum Unsinn jedoch wird sie, wenn man glaubt, die Kunst, welche jene Meisterwerke verrathen, sei ihm im Traum gekommen, oder er habe wenig darüber gedacht. Er selbst zwar liebt es, dies stille Sinnen ein Träumen zu nennen, und gar oft wird ihm Schiller der Ausleger desselben. Wir müssen uns aber dennoch mehr an die fertigen Exempel seiner Dramen halten, in welchen die kunstgesetzlichen Faktoren versteckt

---

[1]) Der junge Göthe. III, 686 ff.

sind. Und auch das erfährt seine Einschränkung. Denn bei all' seiner großen Vorliebe für die dramatische Form, besonders in seiner Jugend, waren doch Lyrik und Epik der Boden zur Entfaltung seines Genies. Und doch war es wohl nur das richtige Gefühl, daß er keine Tragödie gerade in Schiller's Weise schreiben könne, wenn er gegen diesen erklärt, der bloße Versuch würde ihn für immer zerstören. Daß ihm aber auch die tiefsten tragischen Töne zu Gebote standen, beweist die „Kerkerscene" im „Faust."

Das Losungswort Lenz'es, die neue Tragödie sei Charaktertragödie, in so engem Zusammenhange mit dem Drängen der jungen Stürmer auf Lebenswahrheit und „mutterfadennackte Natur," gilt natürlich auch in erster Linie von Göthe's Dramen jener Zeit. Die lose Composition des „Götz" kann hier nicht in Betracht kommen. Dagegen ist „Clavigo" nicht bloß das bühnengerechteste Drama Göthe's, sondern auch die erste deutsche Tragödie, welche das neu entdeckte Gesetz der modernen Tragödie in dichterischer Wirklichkeit verkörperte. Der poetische Werth des Stückes, verglichen mit Götz und Werther, kommt hier natürlich nicht in Erwägung. Mag die schließliche Katastrophe auch durch unmotivirten Zufall herbei geführt sein, im Wesentlichen entwickelt sie sich aus der Schuld Clavigo's, die durch die Berechtigung freier Entwicklung eines genial aufstrebenden Geistes vor dem Vorwurf moralischer Schlechtigkeit gewahrt wird, welcher sonst dem Verlassen der Geliebten anklebt. Auch die Sühne erscheint in befriedigender Gestalt. Und wie hier, so auch in den folgenden Dramen keine Spur des antiken Schicksalselementes, noch seiner Verdünnung der

Intrigue, sondern überall freies Hervorwachsen des Einzelgeschicks aus dem Charakter, Shakespeare und der Natur abgelauscht. Ja, man möchte fast sagen Iphigenie, jenen antiken Sagenschachten entnommen, in welche das Schicksal wie eine dunkle Schichte eingesprengt ist, sei, wie der höchste Ausdruck des modernen griechischen Ideals, so auch die künstlerische Ueberwindung eines erstorbenen Kunstprincips. Die Erlösungsthat, welche Iphigenie an dem schuld geängsteten Gemüth Orest's vollzieht, gilt auch der dramatischen Kunst: die eiserne, blinde Macht des Schicksals scheitert am heiligen Sinn edler Menschlichkeit. Nicht anders ist der Aufbau von Egmont und Tasso. Es haben einige Literarhistoriker, besonders Hettner, dem ersteren eine tragische Schuld absprechen wollen. Andere, wie Cholevius,[1]) der selbst in diesem niederländischen Generebild antike Elemente aufspürt, haben sie in der ὕβρις gesucht. Allein, wenn es auch wahr ist, daß eine gewaltige Kraft, die sich in großen Thaten äußert, nicht bloß die höchste Schuld erzeugt, sondern auch die großartigste tragische Wirkung hervorruft, so darf man das Genus der Charaktertragödie doch nicht darauf beschränken. Shakespeare's tiefsinnigstes und tragischestes Werk, der Hamlet, wäre dann wohl ganz ausgeschlossen, obwohl wir ihm doch eine große Schuld beilegen müssen. Und nicht minder Egmont, der trotz seiner mangelhaften Composition stets eines der wirksamsten Bühnenstücke bleiben wird. Beides, energische That und thatloses Beharren in seiner Eigen-

---

[1]) Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. II, 281.

thümlichkeit liegt im Charakter beschlossen und beides kann unter Umständen zur größten Schuld werden. Nicht das keck herausfordernde der antiken ὕβρις, wohl aber das sorglos leichtsinnige Vertrauen auf sich und seine Umgebung, das sträfliche Liebeständeln am Abgrund, wo es gilt, durch mannhafte That sich und sein Volk vor diesem zu retten, das begründet seine Schuld und führt ihm dem Untergange zu. Eine Schuld, die um so schärfer hervortritt, je mehr ihn das Volk als tapferen Helden feiert. Sonst gänzlich von Hamlet verschieden, ist er ihm darin ähnlich, daß er durch eigene Schuld verursacht, die That der Gegenpartei gegen sich aufzurufen, wo er handeln sollte. Und könnte man die Form eines Macbeth die positive Form der tragischen Schuld nennen, so diese die negative, wären solche Eintheilungen bei Kunstwerken nicht leblose Schablonen.

Nur an der Gestalt Gretchen's hat Göthe die tragische Sühne noch in gleichvollendeter Weise dargestellt wie im Egmont. Derselbe Göthe, der eben von dem Hymnus der Versöhnung, von der Iphigenie kam, konnte sein Drama nicht mit der Todestrommel schließen, den blutrothen Scharfrichter im Hintergrund und das unglückliche zerstörte Clärchen in unserer Erinnerung. Versöhnt scheidet Egmont aus der Welt und in verklärter Gestalt erscheint Clärchen noch vor unsern Augen. Man kennt Schiller's scharfes Urtheil über diesen Schluß, das ihm urtheilslos von der größten Schaar der Literarhistoriker nachgesprochen wurde. Weit entfernt nun davon, die theilweise Berechtigung desselben ganz zu leugnen, gilt es doch den Dichter zu verstehen. Denn will er uns mit dieser Abschlagszahlung am Schluß auch dafür ent-

schädigen, was uns der Verlauf des Stückes hätte geben sollen, so gewinnt doch erst so das Verhältniß Clärchens zu Egmont den idealeren Glanz, der uns mit ihrem Schicksal versöhnt. Und mit der himmlischen Erscheinung fällt auch der helle Glanz der Freiheitsidee wieder auf den Helden, für den er stirbt. Ahnungsvoll hat der Dichter hiermit einen Weg beschritten, auf dem eine Weiterentwicklung des Dramas wohl möglich ist, wie wir später sehen werden.

In die Zeit der Iphigenie und Egmont's fällt auch Tasso, aus gleichen Kunstprincipien erwachsen. Auch ihn hat Cholevius für die Weltanschauung des Alterthums zu erobern gesucht, seine Absicht aber nur soweit erreicht, als das moderne Kunstprincip das viel beschränktere antike Motiv der Ueberschreitung des Maßes deckt. Wie kaum eine andere Tragödie Göthe's ist Tasso's Charaktertragödie. Der empfindsam geniale Dichterjüngling, vom frühen Ruhm verwöhnt, nur in der Welt seiner Phantasie daheim, die ihm die allein berechtigte ist, muß so die Wirklichkeit freilich verkennen. So geräth er in unseligen Streit mit dem kühlen Vertreter des Realismus, so übersieht er im Rausch unbezwungener Leidenschaft die unübersteigliche Schranke zwischen ihm und der Prinzessin und zerstört sich und den Uebrigen damit den unentbehrlichen, heiligen Kreis fruchtbaren Dichterlebens. Zu spät erkennt er seine Schuld. Als Scheidender kann er uns nur noch die beruhigende Ueberzeugung lassen, daß er die Mächte anerkennt, die er kurz vorher noch bekämpft. Wenn Leonore über den Kampf beider sagt, daß „hier zwei Männer streiten, die darum Feinde sind, weil die Natur

nicht einen Mann aus ihnen beiden formte," dann hat sie damit die Einheit der Idee ausgesprochen, die über Tasso und Antonio schwebt und deren beiderseitige Anerkennung uns das Gefühl der Versöhnung giebt. Zugleich führt uns dies Wort auf Göthe's spätere Kunstepoche.

Kein Zweifel, auch wenn der Einfluß eines allmächtigen Schicksals auf Handlung und Geschick des Menschen geleugnet und das Loos desselben ganz auf sein inneres Wesen und seinen Willen gegründet wird, so gehen beide für die philosophische Reflexion nicht so ganz glatt auf. Ein wie mächtiges Correctiv dem Menschen in der Kraft seines Willens und der absoluten Freiheit der Selbstbestimmung auch gegeben ist, die Frage, warum der einzelne Charakter gerade so geartet ist, daß es ihn mit furchtbarer Gewalt nach der oder jener Richtung hintreibt, ist für die Speculation eine offene. Und so finden wir denn das neue Kunstprincip, kaum geboren, auch schon nach seinem tiefer metaphischen Heimatsrecht gefragt. Wie die speculative Aesthetik versuchte, ihm das zu sichern, haben wir bereits gesehen. Verwundern muß es uns unter denen, die darüber reflectirten, auch Göthe zu finden. In seinem Briefwechsel mit Schiller hatte er sich noch im Sinne der neuen Kunst ausgesprochen, ja den Unterschied des antiken vom modernen Drama auf's schärfste formulirt, wenn er sagt: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dort hinführt, walten und herrschen.[1]) Bald jedoch entwickelt seine Reflexion

[1]) Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller III, S. 84.

den Begriff der „entschiedenen Natur" weiter, ja steigert ihn sogar zu einer Art Fatalismus, verschieden allerdings von dem Schiller's. Den ewig zu lösenden Problemen von Freiheit und Nothwendigkeit konnte natürlich auch Göthe nicht aus dem Wege gehen. Ich kann hier jene still wirkenden Faktoren nicht verfolgen; die eigene Betrachtung von Leben und Natur, besonders unter dem Einfluß Schelling'scher Naturphilosophie, seinen Glauben an das Dämonische im Menschen, das große Beispiel Schiller's, die Richtung der Romantiker auf das mystisch Dunkle, die alle ihren Ausdruck in den orphischen Urworten und im Motiv der Wahlverwandschaften fanden. Aber auch davon kam Göthe wieder zurück, als er sich Shakespeare auf's Neue hingab, den ein einseitiges Griechenthum lange in seiner Achtung verdrängt hatte. Doch damit sind wir schon aus den Grenzen getreten, die uns gesteckt sind und wir gehen zu Schiller über.

Wie wir den Künstler Schiller von Stufe zu Stufe seiner Entwicklung verfolgen können, so auch Schiller den Theoretiker, ja nur aus diesem ist jener verständlich. Denn das hat er mit Lessing gemein; sein produktiver Geist betritt kein Gebiet künstlerischer Form, das sein philosophischer Scharfsinn nicht vorher genau untersucht hätte. Der geborene Dramatiker zeigte sich gleich in seinen ersten Stücken. Obwohl vom Geiste des Sturm's und Drang's durchglüht, voll von Uebertreibungen und Compositionsfehlern, spricht sich doch ein bewußtes Drängen nach fester Einheit aus, das ihn vor den dramatischen Sünden seiner stürmenden Vorgänger be-

wahrt. — Schon frühe begegnen wir in Schiller's Stil der Vorliebe für die Antithese. Auch in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe wendet er sich am liebsten scharf ausgesprochenen Gegensätzen zu. Und nicht bloß, wenn er als feuriger Apostel Rousseau's den Paradieseszustand ursprünglicher Natur und die Verderbniß der Wirklichkeit in grellen, oft geschmierten Farben aufträgt. Auch der gereifte Künstler, der aus der Schule Kant's kommt und feiner motivirt, rüstet seine Gestalten gern mit der Kraft principieller Gegensätze aus, selbst als er den Dualismus der eigenen Natur schon praktisch, wie den der Kant'schen Moral philosophisch überwunden hat. Konnte der Dramatiker so nicht günstiger ausgerüstet sein, so dürfen die Gefahren nicht übersehen werden, die darin von Anfang lagen. Nicht leichter läßt sich ein fieberhaft spannender Gang der Handlung herstellen als unter diesen Bedingungen. Aber nur allzunahe liegt dabei die Versuchung zur Intriguentragödie, und wie kurz der Schritt von dieser zur Schicksalstragödie ist, beweist Schiller's Beispiel nur zu deutlich.

Der künstlerische Naturalismus seiner Jugenddramen verbietet uns, sie, sowenig, wie die Göthe's, einer näheren Analyse zu unterwerfen. Das Loosungswort der stürmenden Heerführer der neuen Richtung mußte natürlich auch das Haupt ihrer Nachhut beseelen und doch gewann es in ihm einen anders gefärbten Inhalt, wenn auch Fiesco durch eigene Charakterschuld untergeht. Dem glühenden Idealisten mußte es wohl im leichten Glauben der Jugend gar leicht erscheinen, die crasse Realität des Lebens zu besiegen, weit intensiver mußte ihm aber auch zugleich der Gegensatz zwischen der Welt seiner Ideen

und dieser wirklichen erscheinen. Und wie leicht konnte ihn das bei späteren Conflicten, auch ohne Kant, auf Freiheit und Nothwendigkeit als die ewig herrschenden Gesetze führen! Und diese Keime finden wir schon frühe bei ihm.

Wie seine Vorläufer hat auch er sich über die Aufgabe der Bühne ausgesprochen und charakteristisch genug für ihn, ein ehrendes Denkmal seines sittlichen Geistes, wenn uns das Ganze heute auch als Schwärmerei vorkommt.[1]) Wir hören den siegesgewissen Idealisten, wenn er sagt, daß es die Vorsehung sei, die im Drama die Knoten löse, wenn er ausruft, wie klein und verächtlich ist das gefürchtete, unüberwindliche Schicksal. Aber schon wie Enttäuschung zittert's durch die Worte. Im Gewebe unseres Lebens spielen Zufall und Plan eine gleich große Rolle, den letzteren lenken wir, dem ersteren müssen wir uns blindlings unterwerfen. Setzt er dann noch hinzu, daß uns das Anschauen solcher Verhängnisse abhärte und Fassung verleihe für den Fall, daß uns Aehnliches treffe, dann finden wir das feurige Genie als Anhänger des dürren Sulzer, der ganz dasselbe lehrt.

Es ist bekannt, wie Schiller aus dem Studium Kant's als vollendeter Künstler hervorging. Noch nie aber verschwand in solch' geistiger Wiedergeburt der alte Mensch mit Haut und Haar. Und so finden wir denn Schiller, wie Göthe nach seiner italienischen Reise, nur geläutert und in seinem eigensten, besten Wesen potencirt nach diesem Jungbad wieder. Daß er sich nicht an die Philosophie verlor trotz seiner Begabung für sie, sondern eine Basis für sein dramatisches Schaffen suchte, das

---

[1]) Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.

bezeugen die Abhandlungen, die unmittelbar über dem Studium Kant's entstanden. Mehr als sonst zeigt er sich hier als dessen Schüler. Es ist eine schon oft wiederholte Thatsache: Schiller's künstlerische Läuterung ging aus seiner sittlichen hervor, wie es bei Göthe umgekehrt geschah. Seinem tief sittlichen Geiste entsprechend suchte er daher zuerst Kant's großartige Ethik zu verarbeiten, während sich sein kunstphilosophisches Bedürfniß an dessen Aesthetik anschloß. Nur das kleine Segment seiner eigenen Gedanken über Sittlichkeit und Schönheit, sowie deren Berührungspunkte mit Kant, die unmittelbar zu unserem Gegenstande Beziehung haben, können hier Erwähnung finden.

Der enttäuschte Idealist, dem die Kluft von Ideal und Wirklichkeit schon viel zugesetzt hatte, der gährende Stürmer und Dränger, der tiefer wie einer den sittlichen Zwiespalt in seinem Innern empfand, fand zunächst in der Kantischen Philosophie einen Dualismus vor, der seine eigenen Erfahrungen und Reflexionen nur bestätigte und auch auf den gestaltenden Dramatiker nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Es ist der unversöhnte Gegensatz von Sein und Erscheinung, Natur und Geist, Freiheit und Nothwendigkeit, den er in sein Denken aufnimmt und der auch sein Dichten in verklärter Gestalt beherrscht. Es ist nicht meines Ortes, zu verfolgen, wie er, dem Sittlichkeit und Aesthetik unzertrennliche Gebiete waren, die tiefe Versöhnung jener Gegensätze später fand, ohne doch die Poesie in philiströse Forderungen der Moral zu fesseln.

Auch in dem Theil der Kantischen Aesthetik, woran Schiller seine Lehre vom Tragischen knüpft, dem Er-

habenen, zeigt sich diese enge Vermählung von Ethik und Aesthetik. Ganz dem subjektiven Charakter seiner Philosophie gemäß, hatte Kant das Erhabene nicht als Eigenschaft der Dinge außer uns, sondern als Stimmung des Gemüths gefaßt. Denn indem es uns als Größe erscheint, beschränke und enge es uns zuerst ein, um uns später unsere eigene Größe desto voller erscheinen zu lassen. Das mathematisch Erhabene der Ausdehnung fülle uns mit dem Bewußtsein, Unendliches zu denken, das dynamisch Erhabene der Gewalt gebe uns die Gewißheit, im unbeschränkten Reiche unserer Freiheit der Außenwelt weit überlegen zu sein. Auf's engste schließt sich Schiller dieser Lehre an. Bei seiner ausgesprochenen Neigung für die Darstellung des Erhabenen mußten ihm diese Aufstellungen sehr willkommen sein und so sucht er sie denn in seiner Weise zu verarbeiten. Zugleich aber sehen wir ihn hier auch noch die Bewunderung als eine der Wirkungen auf den Zuschauer annehmen, einen Gedanken, den wir bei Lessing und Sulzer fanden und von dem er sich erst später los machte. Als letzter Zweck der Kunst erscheint ihm in dem Aufsatz „Ueber das Pathetische" die Darstellung des Uebersinnlichen und die tragische Kunst bewerkstellige dies dadurch, daß sie uns die moralische Indepedenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnliche, dazu aber müsse das Sinnenwesen tief und heftig leiden, Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne. Darstellung der leidenden Natur ist erstes Gesetz der tragischen Kunst; Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden das zweite. Gegen

das Leiden aber hat er nur die Waffen der Vernunft und während der Künstler uns die leidende Natur zeigt, müssen wir zugleich die Gegenwart eines übersinnlichen Princips sehen, das den Wirkungen der Natur eine Grenze setzen kann. Dann wird sich das Gemüth desto mehr nach innen erweitern, indem es nach außen Grenzen findet. Im Erhabenen der Fassung und der Handlung kann sich diese Selbständigkeit nur offenbaren. An das Letztere knüpft er dann die strenge Unterscheidung zwischen moralischer und ästhetischer Betrachtungsweise, denn wenn es auch stets aus dem moralischen Charakter fließe, so sei es doch zweierlei, den Menschen nach dem wirklich erfüllten Sittengesetz zu beurtheilen oder nach seiner Bestimmung für dasselbe. Nur diese Beurtheilungsweise könne als die ästhetische gelten, wolle man die Grenzen nicht verwirren und die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen.

Auch in der Abhandlung: „Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen" ist es der Gedanke, daß das Vergnügen, das die Kunst hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, womit er die Anklagen der Moralisten zurückschlägt. Hervorbringen von Vergnügen sei der Zweck der Kunst, der schlechterdings nur durch moralische Bedingungen erreicht werden könne. Sie müsse mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständniß handeln, aber man dürfe von ihr keine moralischen Zwecke fordern. Und hier, wie in dem Aufsatz „Ueber das Erhabene" (1793) macht er dieselbe Scheidung zwischen Nothwendigkeit und Freiheit, Sinnlichkeit und Vernunft. Das gemischte Gefühl beim Anblick des Erhabenen, das Wehesein und Frohsein ist

ihm die Bürgschaft dafür, daß zwei entgegengesetzte Naturen in uns vereinigt sein müssen und während die sinnliche unter der Herrschaft der Naturnothwendigkeit steht, bewahrt die sittliche ihre volle Freiheit. Wenn es aber auch unser höchstes Ideal ist, mit der physischen Welt als Bewahrerin unserer Glückseligkeit in gutem Vernehmen zu bleiben, so gelingt das nicht immer. Unsere sinnliche Natur, sofern sie unter den Gesetzen jener Welt steht, muß gar oft unterliegen, weder unsere Kraft noch unsere Geschicklichkeit können uns vor der Tücke der Verhältnisse schützen. Ersteigt dann das Schicksal alle die Außenwerke, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, dann bleibt ihm nichts übrig, als in die heilige Freiheit des Geistes zu flüchten. Um ihn nun vorher dagegen zu stärken, dafür sind die erhabenen Rührungen, welche das Pathetische gewährt. Es ist das künstliche Unglück, das uns in unmittelbarem Verkehr mit dem Geistergesetz in unserem Busen setzt. Gleichsam die Vorübung, das wirkliche Leiden in erhabene Rührung aufzulösen, ist es die Inoculation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch dieses seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.

Es galt noch diese Resultate mit der Lehre des Aristoteles und Lessing's in Einklang zu bringen. Das geschieht in dem Aufsatz: „Ueber die tragische Kunst," der sich eng an den „Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen" anschließt.

Der Zustand des Affekts, sagt er, hat stets etwas Ergötzendes für uns. Am meisten Reiz hat der unangenehme, sei es nun, daß er durch wirkliche Anschauung

oder durch künstliche Mittel in uns erzeugt würde. Ja nicht blos erfüllen diese Affekte mit jenem eigenthümlichen Gemisch von Lust und Unlust, sogar der, welcher ihn erleidet, ist nicht ganz von Vergnügen leer. Nach dem Verhältniß, in dem sittliche und sinnliche Natur des Menschen stehen, wird sich nun der Grad der Freiheit in solchen Affekten richten. Je mehr der Mensch nun Herr ist über seine Sinnlichkeit, und je mehr darum auf die sittlichen Beziehungen achtet, desto fähiger wird er sein, das Vergnügen des Mitleids zu genießen. Aus der moralischen Natur quillt also die Lust, wodurch uns schmerzhafte Affekte in der Mittheilung ergötzen. Das Vergnügen des Mitleids, das man schon so verschieden auffaßte, kann nur daraus erklärt werden, daß gerade der Angriff auf unsere Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüthes aufzuregen, deren Thätigkeit jenes Vergnügen an sympathischen Leiden erzeugt. Diese Kraft ist die Vernunft, die in Thätigkeit gesetzt wird und durch den unangenehmen Affekt gerade wird ihr Thätigkeitstrieb befriedigt. Weil damit nun Lust verknüpft ist, Erregung von Lust aber der höchste Zweck der Kunst ist, so hat diese die Aufgabe, solche Lust besonders zu bewirken. Am vollendetsten thut es die tragische Kunst in der Erregung des Mitleids.

Mit diesem Gedankengang war der Hauptzweck der Tragödie gewonnen, wie ihn Lessing nach Aristoteles aufgestellt hatte. Er ergab sich nothwendig aus den Voraussetzungen der kantischen Philosophie, und so war nur noch darzuthun, auf welche Weise er am vollsten erreicht würde. Nur die negativen Bestimmungen interessiren uns hier.

Zwei Ursachen giebt es, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: Wenn das Mitleid zu stark oder zu schwach erregt wird. Das Letztere kann entweder an der Schwäche des Eindrucks liegen, oder andere starke Empfindungen ersticken das Vergnügen des Mitleids. So schwächt es jeder Zeit unsern Antheil, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat. Ein Dichter, der sich auf seinen Vortheil versteht; wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt hat, sondern durch den Zwang der Umstände herbei führen. Entspringt dasselbe nicht aus moralischen Quellen, sondern von äußerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch verursachen, so ist das Mitleid reiner. Uebertroffen freilich wird diese Gattung des Rührenden noch, wenn der Urheber des Leidens durch sittliche Motive bestimmt wird und Leiden verursachend selbst leidet, wie in Corneille's Cid. Eine völlige Versöhnung ist damit aber auch noch nicht gegeben, die Frage nach der letzten Ursache des Unglücks bleibt offen. Und wird nun auch schon viel damit gewonnen, daß unser Unwille über die Zweckwidrigkeit, die sich darin offenbart, kein moralisches Wesen trifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Nothwendigkeit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Das ist es, was uns bei der griechischen Tragödie verletzt, wofür unsere „Vernunft fordernde Vernunft" immer ein unaufgelöster Knoten bleibt. Auf der höchsten Stufe, welche der moralische Mensch erklimmt und zu

welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser und jeder Schatten von Unlust schwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfällt und und sich in der Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Zu dieser Harmonie der Anschauung ließen Volksreligion und Philosophie die griechische Tragödie nicht kommen. Das blieb der modernen Kunst aufbehalten.

Fassen wir zusammen, wie Schiller das Wesen der Tragödie darlegt, so finden wir die heterogensten Elemente darin vereinigt. Zuerst den Widerspruch zwischen der Nothwendigkeit, dem Schicksal und der Offenbarung eines gütigen Willens, die er auf der höchsten Stufe der tragischen Kunst fordert. Nach dem Angeführten kann keine Frage sein, daß Schiller zu einer Identificirung des Schicksals mit der Naturnothwendigkeit hinneigt, wie Ueberweg schon treffend nachwies.[1]) Es scheint hier einer der Fälle vorzuliegen, von denen Schiller selbst sagt, daß ihn der Poet zuweilen überrasche, wo er philosophiren wolle. In wunderbarer Weise hatte ihm die dichterische Phantasie den kahlen Begriff der Naturnothwendigkeit in die dunkle Gestalt des Schicksals verwandelt. Wer vermag den Zusammenhängen nachzugehen, in welchen die Aesthetik, wie Göthe sagt, zur Physiologie, Pathologie und Physik gerade bei Schiller stehen.[2]) War es das niederdrückende Gefühl einer

---

[1]) Protestantische Monatsblätter 1864, S. 150,

[2]) Göthe, Ueber L. Tieck's dramaturgische Blätter.

langsam tödtenden Krankheit im blühendsten Mannesalter oder das Bewußtsein der Schranken Göthe's Genie und leichtem Schaffen gegenüber, wie Hettner meint, oder spielte auch die dichterische Ahnung jener furchtbaren Ereignisse mit, die mit Gewitterschwüle schon seit der französischen Revolution über dem Zeitalter schwebten und nur zu bald über Deutschland kommen sollten. Genug, es ist eine Thatsache, daß seit jener Zeit das Schicksal ein Hauptmotiv auch in der Schiller'schen Dichtung wird. Nicht bloß in einer Reihe von Balladen ist es geradezu als Grundidee ausgesprochen, es beherrscht auch seine Dramen. Es muß das um so überraschender erscheinen, als wir an dem Idealisten das Ideal mannhafter Energie und thatkräftigen Wollens zu verehren gewohnt sind. War er so durch die Principien seiner Philosophie, eigene Erfahrung und Phantasie zur Annahme einer dunkeln Macht gekommen, die über dem Menschen steht und vor der es nur freie selbstbewußte Rettung in das Reich der Freiheit gab, wohin ihre Macht nicht reicht, so hören wir ihn andererseits vom Dichter auch die Darstellung einer teleologischen Verknüpfung eines gütigen Willens fordern. Es ist, als habe sich sein Geist momentan auf eine lichtumstrahlte Höhe der Betrachtung gerungen, die seine übrigen Gedanken weit überragt. Hier brauchte er nur zu fußen, um auf seine Helden den verklärenden Schein wahrer Sühne fallen zu lassen und an einzelne Aeußerungen in seinen Aufsätzen brauchte er nur anzuknüpfen, um den wahren Begriff von Schuld zu gewinnen. Wie Hammerschläge des richtigen philosophischen Instinkts gegen die eisernen Bande des Systems klingt es dort,

wenn er sagt, es sei jede starke Aeußerung der Freiheit und Willenskraft, welche der Dichter für seinen Helden brauche. Einerlei sei es, aus welcher Klasse von Charakteren, guten oder bösen, der Dichter seine Helden nehme, die Kraft selbst, nicht die Richtung der Kraft interessire uns. Mit immer steigender Lust folgten wir den Fortschritten einer Leidenschaft bis in den Abgrund, in welchen sie ihr unglückliches Opfer hinabziehe. — Und doch sehen wir den Dichter wieder zurücksinken in die Arme des Systems, die ihn umklammert halten.

Denn war ihm der Kern der Tragödie die Darstellung von Leiden, so durfte dasselbe nicht durch die Kraft des Helden herbeigeführt werden, sondern durch die Macht der Umstände. Die Wirkung bestand dann im Mitleid, das auch bei Schiller noch in inniger Verwandtschaft steht mit der großen Empfindungsbewegung, die einst von England ausgegangen war. Eine tragische Schuld konnte in dieser Kette keine Stelle finden und nicht bloß dem Dichter, auch dem Helden hieß es Wunder zutrauen, da einen gütigen Willen zu erkennen, wo ihn ein hartes Schicksal in die Burg seiner Freiheit trieb. Immerhin jedoch konnte die ἁμαρτία des Aristoteles nicht ganz umgangen werden, sollte sich unser Gerechtigkeitsgefühl nicht aufbäumen und die Thränenquelle des Mitleids verschließen. Nicht ohne Scharfsinn und Kunst legte sie Schiller nicht in die That des Individuums, sondern in die Anlage des Menschen, als Bresche gleichsam, durch welche das Schicksal eindringen konnte. Und so konnte er noch sagen: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“

Nur ein so reicher, tiefer Dichtergenius konnte es versuchen, zwei so ganz verschiedene Prinzipien zu vereinigen. Nicht mehr von der gleichen Kraft zusammengehalten, mußte sich theoretisch die oberflächliche Erklärung des Tragischen eines Schlegel entwickeln, wie andererseits die Monstren der Schicksalstragödie. Doch auch Schiller's Genie reichte nicht aus, beide auf befriedigende Weise zu verschmelzen. Bevor wir aber das an seinen Tragödien sehen, müssen wir das bunte Gemisch ihrer Motive noch vergrößern, um sie zu verstehen. Zur Zeit seiner neu erwachenden Dichtung hatte er sich eifrig dem Studium der antiken Tragiker und des Aristoteles hingegeben und er fand seine Schicksalsidee dort nur bestätigt, wenn er sich auch die Härte ihres Auftretens nicht verhehlen konnte. Daneben durfte er sich dem Einfluß Shakespeare's keineswegs verschließen. Hatte er nach eigenem Geständniß in seiner Jugendzeit kein rechtes Verhältniß zu diesem Dichter gewinnen können, so maß er ihn jetzt am Maßstab des Aristoteles. Er findet, daß Shakespeare, soviel er gegen Aristoteles sündige, doch besser mit ihm ausgekommen sein würde als die französische Tragödie, preist die hohe Nemesis in den historischen Stücken, besonders in Richard III. und wird von keinem Stück Shakespeare's so sehr an die griechische Tragödie erinnert, als von diesem. Es schien, als wolle sich Aristoteles jetzt doppelt rächen für die Verachtung, welche ihm die jungen Genies einst widmeten. Die griechische Richtung behielt die Oberhand und man weiß, wie sich dieselbe später zum einseitigen Antikisiren steigerte. Nur so läßt es sich auch verstehen, wie er des Macbeth sich gleichsam zum Troste

erinnert, als ihm sein Wallenstein noch zu viel thut für seinen Untergang. Kaum eine andere Tragödie konnte ihm auch diese Beruhigung spenden, als sie, die Verkörperung unseres Princips. Aufblitzen des ersten Motivs bei dem Gespräche mit den Hexen, grausige Consequenz der Leidenschaft zu blutiger That, trotziges Hinschreiten über die Leiber des Königs und Banquo's zum Königsthron, dann die Reflexe der That in der Seele Macbeth's, erschütternde Seelenkämpfe, sühnender Untergang: der Unterschied zwischen antikem und modernem Drama konnte nicht klarer zu Tage treten. Schiller scheint sich dessen auch bewußt zu sein, wenn er in seiner Bearbeitung des Macbeth die Hexe auch in antike Schicksalsschwestern umwandelt. Das sichtbare Bestreben nach Vereinigung beider Principien wäre sonst unerklärbar. Vor Allem zeigt sich das im Wallenstein mit seiner Ueberfülle von Motiven.

Fast scheint es, als seien diese Tragödien sowohl wie die folgenden nur Proben für die gewonnene Kunstansicht. Ueber dem Studium des Königs Oedipus war Schiller die Technik der Alten aufgegangen, die eigentliche That des Helden vor den Beginn des Stückes zu legen und so eingenommen war er für diesen Kunstvortheil, daß er nicht bloß stets nach einer ähnlichen Fabel suchte wie Oedipus rex, sondern seine Dramen von nun an meist so anzulegen suchte. Ging das im Wallenstein nun nicht gut an, so strebte er dessen Schuld mehr zur Gedankenschuld zu beschränken. Wallenstein selbst bekennt:

„Wär's möglich? könnt ich nicht mehr, wie ich wollte,
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt, ich müßte

Die That vollbringen, weil ich sie gedacht?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschlossene Sache war es nie,
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen."

Zur eigentlichen That, für welche man ihn verantwortlich machen könnte, kommt Wallenstein daher auch nicht, wie Biedermann trefflich nachgewiesen hat. Er zaudert und schwankt, obwohl er doch von dem redet, was er alles thun könne. Dafür müssen nach Schiller's Theorie nun die Umstände alles thun. So bekennt der Prolog, daß die größere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen sei. Es ist bekannt, wie die Aufnahme dieses Motivs in der dramatischen Literatur weiter wirkte. Ja, als sich nun Wallenstein schließlich selbst aufrafft zur That, da ist er verlassen, das Gewitter, das er in Gedanken heraufbeschworen, entladet sich und vernichtet ihn. Zwar ist es einerseits seine ungemessene Ehrsucht, die ihn auf diese schiefe Bahn reißt, aber sie äußert sich nur in intriguenhaften Handlungen und unglückliche Gestirne und Umstände führen seinen Untergang herbei. Und die Sühne? Wohl ist die Wirkung der Dichtung eine erschütternde, aber nicht gehoben und versöhnt verlassen wir sie, sondern wir fühlen den Busen angsthaft umschnürt von dem Herben und der Disharmonie dieses Schlusses. Und das wird stets so sein, wo der Untergang des Helden sich nicht voll und rein aus der Schuld des Helden ergiebt. Schiller scheint diesen Mangel gefühlt zu haben, wenn er auch an Süvern schreibt, ein schlaffes charakterloses Geschlecht müsse man zu erschüttern und zu rühren suchen. In der Maria Stuart sucht er eine Versöhnung

herbei zu führen. Hatte er in Wallenstein der Berechtigung des Charakters doch noch einige Schuld zahlen müssen, so hatte er hier ganz die antiken Bedingungen zur Tragödie. So freut er sich in einem Brief an Göthe, daß hier die Katastrophe in der ersten Scene sei. Darstellung des Leidens ist nach seiner Theorie der Hauptzweck. Von einer eigentlichen Schuld der Maria läßt sich kaum sprechen. Nur im Gespräch mit der Amme erfahren wir von ihrem früheren Vergehen gegen die Sittlichkeit. Allein das Gericht über diese gehört nicht in die Tragödie, am wenigsten der Elisabeth. Gewahren wir dann am Schlusse, daß das ihr aufgebürdete Verbrechen nur ein Betrug ihrer Feinde war, so können wir unbedingt nicht glauben, daß die Beleidigung einer neidisch-eifersüchtigen Königin und der berechtigte Versuch, aus schmachvoller Gefangenschaft sich zu befreien, des Todes würdig waren, zumal der historisch große Hintergrund dieser Ereignisse ganz zurücktritt. Das peinigende dieser Wirkung zu lindern und um in Maria zugleich die Anerkennung der Gerechtigkeit ihres Schicksals zu schildern, läßt er sie den Tod als Buße für ihre Jugendverirrungen auffassen. Damit ist zugleich die Abendmahlsscene motivirt, welche jene Versöhnung auch dem Zuschauer vermitteln soll. Welch' ein Aufwand von Mitteln, wo sich die gleiche Stimmung bei Göthe und Shakespeare von selbst ergiebt! Immer will es unserem Gefühle erscheinen, als verstärkten sie die Dissonanz nur noch, wie wir bei öfteren Aufführungen beobachten konnten.

Den Höhepunkt jener antikisirenden Richtung in Schiller's Dichtung bezeichnet die Braut von Messina.

Form und innerstes Princip stehen im vollbewußten Anschluß an die Antike. Die Schicksalsidee, die hypostasirte kantische Naturnothwendigkeit seiner Reflexion, im Wallenstein als wesentliches Motiv verwendet, den Gang der Handlung und die Katastrophe zu bestimmen, ist hier zum Angelpunkt des ganzen Stücks geworden. Kein Glanz der Diction, der hier wie kaum in einem andern seiner Stücke strahlt, vermag uns aber das Gefühl zu nehmen, daß die Personen nur steife Figuren sind, von unsichtbarem Draht geleitet. Ja, vergegenwärtigen wir uns schließlich den Schmerz des Mutterherzens, der aus einer Schuld erwächst, welche auf der höchsten, tiefsten und reinsten Regung der Menschenbrust, der Mutterliebe beruht, dann mag ein herzzerreißendes Gefühl uns nicht bloß allen Kunstgenuß zerstören, sondern uns auch fast zum Groll gegen den Dichter aufreizen, der uns so Unmenschliches und Unschönes zumuthet.

Doch er mildert diese Eindrücke etwas durch die Beigabe des Chors, ein Unternehmen, das gleich bei seinem Auftreten viel Staub der Controverse aufwirbelte. Man faßt ihn gewöhnlich recht äußerlich auf, als letzten Schritt Schiller's, das antike Drama ganz zu restauriren. Die Gründe liegen zum Theil viel tiefer; sie sind in der strengen Consequenz des einmal angenommenen Kunstprincips beschlossen.

Die einfache Fabel der Braut von Messina, wie die eines jeden Dramas, dessen innerster Kern das Schicksal ist, kann nicht in ihrer ganzen Nacktheit auftreten, ohne unser Innerstes hart zu verletzen. Das künstlerische

Gefühl fordert ein Drittes, das zwischen uns und dem Geschick der Personen vermittelt, mit großartigen Reflexionen uns auf die Höhe der Betrachtung reißt oder im seelenvollen lyrischen Erguß uns in die Tiefen des eigenen Busens schauen läßt, kurz einen „idealen Zuschauer", an welchem sich vor uns die Wirkung der Tragödie in höchster Weise vollzieht, der uns mit sich reißt, ehe wir mit unseren eigenen Gedanken zu Rathe gehen. Diese Täuschung über uns selbst, zugleich so voll innerer Wahrheit, gehört zu den feinsten Kunstgriffen der Alten und nicht wenig von der vielgesuchten Katharsis bewirken sie hiermit. Es ist Unrecht, A. W. Schlegel wegen des geistreichen Ausdrucks „idealer Zuschauer" allein zu preisen, womit er den Chor der Alten bezeichnet. In seiner Vorrede zur Braut von Messina hat Schiller denselben Gedanken schon tief entwickelt. Er nennt ihn „die ideale Person" und Schlegel gehört nur das unglückliche Wort „Zuschauer". Wir können nicht sagen, daß es Schiller zum klaren Bewußtsein kam, wie er so zur Aufnahme des Chors gedrängt ward. Doch aber konnte seiner klaren Reflexion und seinem feinen Kunstgefühl diese eigentliche Aufgabe des Chors, eine Versöhnung im Zuschauer zu bewirken, nicht verborgen bleiben. Und so spricht er sie denn auch aus in jener Vorrede, die zum Tiefsten gehört, was Schiller über das Drama geschrieben hat. Er drückt es allerdings auf seine Weise aus. „Ruhe müsse der Chor in die Handlung bringen, das Gemüth des Zuschauers solle auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung auf einander folgten, so

würde das Leiden über die Thätigkeit siegen. Dadurch, daß der Chor die Theile auseinanderhält, und zwischen die Passionen mit seiner ruhigen Betrachtung tritt, giebt er uns unsere Freiheit, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

Das Gefühl der Versöhnung, das aus dem Anblick wahrer tragischer Sühne erst über unsere Seele sich breitet, hatte er im Wallenstein nicht erreicht, in der Maria Stuart mit großer Anstrengung versucht und endlich auf dem Höhepunkt seiner antikisirenden Richtung durch den Chor zu bewirken sich bemüht. Dem geheimen Walten eines unumgänglichen Kunstgesetzes, der Forderung reiner Harmonie konnte er sich nicht verschließen und doch war sie nicht zu erreichen, wo ein anderes Princip, das dem modernen Bewußtsein zuwider läuft, sich als widerstrebend erwies. Schiller fühlte es selbst, daß die Braut von Messina eine Epoche in seinem Schaffen bezeichnete. Und fast scheint es, als wollten er und Göthe sich gegen ihr Gefühl überreden, wenn sie sich einander sagen, die Bühne sei damit zu etwas Höherem geweiht, Schiller aber dennoch mit richtigem Instinkte nach dem Tell greift. Wer will es bestimmen, was dieser rastlos schaffende Mann noch erreicht hätte, dessen ganzes Schaffen nur einem großartigen Experimentiren gleicht, einem geahnten Ziele nach? Die Ausstellungen, die die Kritik an seinen Dramen zu machen hat, wollen den Lorbeerkranz nicht zerpflücken, der seine Stirn als den größten Dramatiker der Deutschen mit Recht umstrahlt. Denn einen wesentlichen Fortschritt über ihn haben wir in der dramatischen Kunst bis heute noch nicht zu verzeichnen. Aber verhehlen dürfen

wir es uns nicht, einen eigentlich deutschen Stil haben wir im Drama noch nicht. Nur wenn wir uns das zu Gemüthe führen, sind wir geschützt vor falscher Genieanbetung, die uns in den trägen Wahn wiegt, als hätten wir das Höchste bereits erreicht. Der Zukunft bleibt es aufbehalten, unabhängig von der Antike und Shakespeare und doch mit Aufnahme ihrer lebensfähigen Elemente diesen Stil auszubilden. Die Genieperiode begann es, Schiller arbeitete daran weiter, ließ sich aber von falschen Principien umstricken. Von Shakespeare und der Aesthetik sind wir seitdem auf die richtigeren Wege gewiesen. In der Entwicklung tragischer Schuld bleibt Shakespeare wohl ewiges Muster, im Heraustreiben voller tragischer Sühne macht auch er bloß Ansätze. Allerdings war es sonderbare Verkennung des Wesens der Shakespeare'schen Tragödie, wenn Schiller für sie den Chor verlangte, um ihr die wahre Bedeutung zu geben. Was dieser äußerlich bewirkt, das lassen viele von seinen Tragödien von innen heraus in der Seele des Zuschauers entstehen. Nur das Eingehen auf rohe Schaulust und tiefe Barbarei des Geschmacks kann die Schlußscenen streichen, wo sich die Idee wie mit Adlerflügeln über den Trümmern des gescheiterten Menschendaseins erhebt. Und hier müssen wir den Faden aufnehmen, den wir bei Besprechung von Göthe's Egmont fallen ließen.

Kein harmonisches Gemüth, in der Schule wahrer Kunst und Schönheit gebildet, wird sich an dem bloßen Untergang des Helden genügen lassen. Moderne Zerrissenheit, wirklicher oder geheuchelter Weltschmerz erst konnte die Disharmonie als höchste Aufgabe der Kunst

preisen und jenes krankhafte Geltendmachen der Subjektivität erzeugen, welches die Auflösung jeglichen Stiles bedeutet. Noch unangefochten von dieser Krankhaftigkeit steht Shakespeare an der Spitze moderner Kunstentwicklung. Mit jenem zarten Gefühl für die Geheimnisse ewiger Schönheit und der unmittelbarsten, tiefsten Kenntniß des menschlichen Herzens mit seiner Sehnsucht darnach hat er den Schluß seiner Dramen zu gestalten gesucht. Nicht immer ist's ihm gleich gelungen. Doch während der Schluß des Othello z. B. verletzen muß, hat er im Finale Richard's III. und Macbeths den Weg betreten, auf dem ihm Göthe im Egmont folgte. Und hier wird der Dichter weiter zu bauen haben, welcher die Kunst fördern will. Wohl mag unter den Händen eines Stümpers auch hier eine Fratze entstehen. Das frei im Reich der Schönheit schaltende Genie wird hier jedoch die Klänge der höchsten Weihe einfügen, wenn kraftvolle Entwicklung der Schuld auch stets die Hauptsache bleibt. Die innere Bedeutung des antiken Chors, der echte Kern der Ironie Solger's und das Wesen dessen, was Hegel und Vischer mit dem Darüberschweben der Idee bezeichnen, wird dann in dichterische Wirklichkeit treten, und dem Hörer die heiligen Schauer des Ewigen, Göttlichen in der erschütterten Brust wecken. Criminalistisch abgemessene poetische Gerechtigkeit deckt den Begriff von tragischer Sühne nicht, der eine Offenbarung des Höchsten und ein Fortleben der Idee in sich schließt, für welche der Held starb. Wie wenn nach bangem Gewittertag die Sonne den letzten versöhnenden Strahl über die aufgeregte Natur breitet oder wenn die letzten Jubelklänge einer Symphonie

ertönen, wird der Zuhörer froh und gehoben aufathmen.

Gewaltige Stoffe bietet die Neuzeit. Dichter und Denker haben den Weg ahnend gezeigt und so harren wir des belebenden Genius, der uns die ewigen Gesetze verkündet, indem er uns erschüttert und erhebt.

Anhang.

Aus dem Gesagten schon geht hervor, wie wir zu der neusten Phase stehen, in welche unser Kunstprincip getreten ist. Sie gründet sich auf Schopenhauer's Philosophie und bedürfte wohl kaum der Erwähnung, wäre sie in gewissen literarischen Kreisen nicht mit lautem Echo des Beifalls als neues Evangelium der dramatischen Poesie gepriesen worden. Mit großer Begeisterung hat man sich auf die Gedanken gestürzt, die Schopenhauer selbst unsystematisch hinwarf, um daraus einen dramaturgischen Codex zu construiren. Am geistvollsten geschah dies von August Becker in der Vorrede zu Papst Sixtus V. von Julius Minding. Die Hauptfragen kommen natürlich auch bei Siebenlist, Schopenhauer's Philosophie der Tragödie zur Sprache, einem Werke, das mit tödtlich langweiliger Stillosigkeit geschrieben ist, und nur einen Werth durch die Citate und Verweisungen auf fremde Quellen hat.

Die ganze Theorie steht und fällt mit Schopenhauer's Voraussetzungen, aus welchen wir sie kurz müssen entstehen lassen. Auch Schopenhauer knüpft an Kant an und dessen Unterscheidung der Welt als Vorstellung und dem Ding an sich. Wurde dies letztere aber als unerkennbar in dunkle Ferne gerückt, so glaubte Schopenhauer auf dem Weg intuitiver Wahrnehmung seinem innersten Wesen nach erfassen zu können. Dieses ist ihm der Wille, der als solcher Einer, untheilbar, ewig und grundlos ist. Aus dieser ehernen Ruhe tritt er jedoch heraus in die Erscheinung, so daß die einzelnen Dinge Objektivationen des Willens sind. Mit dem Uebergang des All-Einen in das Unendlich-Viele, aus dem ἕν in das πᾶν entsteht gleichzeitig auch der Kampf omnium contra omnes, indem das einzelne Individuum im andern nicht das Ding an sich, sondern bloß die Erscheinung sieht. Gerade darum, weil es Theil vom Ding an sich, vom Willen zum Leben ist, bejaht es diesen und verstrickt sich deshalb in den Kampf mit andern, die von gleichem Wahne befangen sind. Diese Bejahung des Willens zum Leben, welche das Einzelwesen, befangen im principium individuationis vollzieht, indem es die Identität alles Erscheinenden verkennt, ist die Erb- und Urschuld des Lebens, der große tragische Riß, der durch die ganze Welt geht.

Nur durch einen Irrthum verlegt der Mensch die Schuld in's Individuum, anstatt in das Urwesen, dem sie eigentlich zugehört. Ein intellectueller Irrthum ist das, denn es kommt darauf an, daß sich der Mensch als Thäter seiner Thaten erkennt, die er als Urwesen und Erscheinung in derselben Person vollbringt. Mit

falschem Schlusse meint er nun auch Strafe suchen zu müssen, wo er Schuld findet. Sieht er den Guten leiden und den Bösen triumphiren, dann verwundert er sich und wendet sich um Vergeltung entweder an eine jenseitige Welt oder an die poetische Gerechtigkeit. Ringt sich der Mensch aber los von seinem Irrthum und unterscheidet Ding an sich von der Erscheinung, hat er sein Wesen intuitiv als Willen erkannt und findet in der Erscheinung keine Sühne und Gerechtigkeit, dann wird er sie in der Welt des Dings an sich suchen. Und hier wird er sehen, daß dem Urwesen Schuld und Strafe zufällt.

Giebt es nun bloß eine Urschuld, die Bejahung des Willens zum Leben, dann giebt es nur eine Sühne: die endlose Kette der Uebel in der Welt. Nur durch sühnende Entsagung und Rückkehr in das All-Eine wird die Individualschuld wie auch die Fundamentalschuld der ganzen Welt getilgt. Während nun in der Tragödie dem Helden thatsächlich ad oculos demonstrirt wird, daß jedes energische Wollen und Streben den Keim des Todes in sich trägt und des Kampfes und Unterganges gewiß ist, dann wird auch in uns die Abwendung des Willens vom Leben erregt werden. Die Nichtigkeit dieses ganzen Daseins wird uns an einem großen frappanten Beispiel lebhaft veranschaulicht und Resignation wird Wirkung der Tragödie sein.

Es läßt sich nicht leugnen, viele von Schopenhauer's Aphorismen zur Aesthetik zeugen von tiefem Blick in das Wesen der Kunst. Meist in gefällige Form gekleidet und nicht selten mit sarkastischem Witze durchmischt, wie die meisten seiner Schriften, haben sie sich ein großes

Publikum meist unter solchen erworben, die ein tieferes Studium scheuten und doch sich gern mit den prunkenden Federn der Philosophie schmückten. Wie interessant steht dem blasirten Gesicht auch der dunkle philosophische Mantel des Pessimismus, seitdem der poetische des Weltschmerzes etwas abgetragen ist. Rücken wir dem Ungeheuer des All-Einen, das in dem bleiernen Meer der ewigen absoluten Ruhe haust, sich selbst gebiert und wieder auffrißt, näher auf den Leib, dann finden wir einen alten Bekannten. Es ist das pantheistische Absolute, das wir schon früher kennen lernten, bloß in den buddhistischen Abgrund des Nirvana versenkt. Wir haben jedoch Schopenhauer's Metaphysik nicht zu prüfen, sondern zu fragen, was es für die dramatische Kunst bedeutet, wenn sie diese philosophischen Elemente, getränkt von Pessimismus, aufnimmt.

Täuschen wir uns nicht, trotz aller schönen Worte von der Idealität der Kunst heißt es ihr eigentliches Leben morden, wenn sie diesem Geist freien Eintritt läßt. Denn wird es immer ihr innerstes Wesen bleiben, ein „weltlich Evangelium" zu sein, das uns über die Schranken dieses Lebens hinaus zum reinen Anschauen des Ewigen, Göttlichen der Idee erhebt, dann erreicht sie dies immer durch einen Realismus, wie ihn Schopenhauer verlangt. Auch H. Klee, der mit Schopenhauer die Wahrheit der Idee als Wesen der Schönheit bezeichnet, läßt den Widerspruch, der zwischen dieser Forderung besteht und seiner Verwerfung der poetischen Gerechtigkeit, weil sie der Wirklichkeit nicht entspreche. Zwar verlangen Schopenhauer und seine Epigonen Aehnliches von der Kunst wie wir, aber welch' ein

Unterschied! Während uns dort der Anblick wahrer Kunstwerke die innerste Lebenskraft für Augenblicke erhöht, soll sie uns hier die Eitelkeit derselben zum Bewußtsein bringen, während wir dort das Gefühl höchster Wahrheit haben, sollen wir hier im Momente der Befreiung jenes Gefühl als Lüge und Sünde erkennen, die uns die Sehnsucht nach dem Nirvana erwecken. Dem gesunden Sinn des Volkes wird solche Afterkunst auch stets widerstehen und gerne überläßt er sie Hypochondern und rührungsseligen wie blasirten Gemüthern. Wozu auch braucht es der Poesie, wenn sie die alte Phrase vom Jammerthal dieser Welt nur in den Brennspiegel sammelt, um damit einer Philosophie als Beweis zu dienen, welche diese Urschrulle zum langweilig wiederholten Dogma erhoben hat. Denn auch bei aller selbständigen Gleichberechtigung, die man der Kunst neben der Philosophie einräumt, klingt es doch wie vornehme Herablassung, daß sie uns das Wesen der Welt zum Bewußtsein bringe, was die Philosophie doch im höchsten Grade beansprucht.

Mit großer Mühe sucht Schopenhauer in der Gallerie tragischer Helden solche zusammen, die unter der Wucht des Leidens den Tod als willkommenen Erlöser begrüßten. Eine klassische Dichtung mit ausgeprägt pessimistischem Charakter wird er nicht aufweisen können in der Geschichte der Poesie, wenn man die neuesten Erzeugnisse abrechnet. Und zöge er selbst die herbsten Ausdrücke christlichen Pessimismus herbei, so lebt darin ein Gegengewicht der Ueberwindung solch' subjektiver Stimmung im Glauben oder Hoffen. Erst der allerneuesten Zeit blieb es aufbehalten, die eigensinnige Subjektivität

auszugießen. Sie glaubt mit künstlerischer Form sei Alles gethan und vergißt, daß dieser eine innere Ueberwindung vorausgehen muß, ohne welche ein solcher Erguß wohl ein medicinisches oder psychologisches Interesse für den Urheber haben mag, aber kein künstlerisches. Nicht mit dem roh ausgeschiedenen Stoff seiner Stimmung, die er mit jedem gewöhnlichen Menschen gemein hat, entzückt uns Göthe, sondern mit der überwundenen, verklärten, zur menschlichen Allgemeinheit erhobenen. Das beklemmende Gefühl, als wandelten wir in engen, unterirdischen Schachten, die stets einzustürzen drohen, verläßt uns daher auch nie beim Lesen pessimistischer Gedankenwindungen. Und selbst, wenn der Dichter die Farben der Phantasie aufträgt, dann glauben wir uns in einer Spätsommerlandschaft, aus der uns der Hauch des Sterbens schon entgegenweht. Aus einem frühlingsfreudigen Idealismus ist daher auch wahre Poesie und Kunst aller Zeiten hervorgegangen und selbst unter den Schleiern der Wehmuth und des Schmerzes lebt der versöhnende Glaube an die Ewigkeit der Idee. Wozu, müssen wir auch hier fragen, der ganze Aufwand einer Tragödie, um ein Gefühl zu erzeugen, daß sich weit besser und billiger mit einem Todtenschädel daheim herstellen läßt, oder ist es doch der Reiz der Schönheit, auf den es der Pessimist abgesehen hat und nicht bloß die Resignation? Doch abgesehen von der Langeweile eines solchen Buddhastaats der Resignirenden, wo es schließlich keinen Stoff zur Tragödie mehr giebt, wie darf sich der Pessimist an all jenen idealen Gedanken und Gefühlen ergötzen, die doch bloß Ausdruck des sündhaften Willens zum Leben sind? Und ist denn

Resignation die consequente Wirkung der Tragödie, ohne daß ich Schopenhauer's ganze Ethik herbeiziehe? Wenn ich mich nun mit Prometheus voll innerer Wuth aufbäume gegen dieses Ungeheuer, von dem ich unbegreiflicher Weise ein schuldiger Theil bin? Ist aber die Ethik so einmal wieder in die Aesthetik hereingezogen, was gelten die Schranken der Sittlichkeit noch, wenn jede Verantwortung aufhört, wo die losgebundene Bestialität sich nur auf den Willen, die Urschuld, zu berufen braucht? Auch hier steht die alte Schicksalstragödie wieder vor uns nur in übertünchter Gestalt. Hat doch Schopenhauer selbst den Gedanken der Schicksalstragödie den absurdesten und tiefsinnigsten genannt, je nachdem man ihn verstehe. Gegen einen Tragödiendichter in Schopenhauer's Sinne wäre ein Dichter der Schicksalstragödie noch ein Engel. Denn während uns dieser noch fromme Verehrung predigt vor dem Ungethüm, reizt uns jener zum Haß auf, falls man sich nicht zu seiner Ethik versteht.

Ein junges schaffensfrohes Geschlecht wendet sich mit Verachtung von einer Theorie, die mit dem Verfall der Poesie identisch ist. Eine Renaissance des buddhistischen Hindustan, wie sie in Philosophie und Sprachwissenschaft sich breit macht, muß mit allen Waffen bekämpft werden, wenn sie in das Heiligthum germanischer Kunst dringen will. Und trotz der Geringschätzung, mit welcher die Priester des neuen Buddha auf die Errungenschaft der Aesthetik herabsehen, gehört die Lehre von der tragischen Schuld und Sühne zu den Problemen, die sie wohl

anders wenden und begründen, nicht aber aus der Welt schaffen konnten. Nur der Dichter, welcher aus dem Willen der Weltanschauung seines Volkes herausschafft, wird sich auch der Wirkung auf sein Volk rühmen können. Vielleicht hat die vorstehende Abhandlung gezeigt, wie literarische und ästhetische Forschung gefunden haben, wonach unsere großen Dichter suchten. Der Genius, der jetzt Tragödien schaffen wird, die nach Vischer's treffender Bemerkung stets die poetische Verherrlichung der Weltordnung, nicht des Helden oder Menschen sind, [1]) wird besser wissen, wie der germanische Stamm diese Ordnung auffaßt und in seiner Kunst spiegelt. Wer möchte ihm damit die Flügel binden oder sagen, man habe das Wesen einer Sache jetzt völlig erfaßt, das zu den ewigen Problemen der Menschheit gehört? Zur wahren Erkenntniß derselben aber auch nur angeregt zu haben, wäre der herrlichste Lohn, den sich der Verfasser für seine Arbeit nur träumen könnte.

---

[1]) Kritische Gänge, neue Folge II. Heft S. 63.

Von demselben Verfasser erschien in New-York und ist durch die Buchhandlung **Gustav Fock** in **Leipzig** zu beziehen:

Ueber die
Zukunft unseres Volkes in Amerika.

Deutsche Briefe
an
Professor Dr. Karl Biedermann
von
Dr. Julius Goebel.

59 Seiten. Preis 1 Mk. 20 Pf.

Die „New-Yorker Verlagshandlung“ empfiehlt die kleine Schrift mit folgenden Worten:

„Die großartige Lutherfeier der jüngsten Tage und die erhebenden Feste zu Ehren der ersten deutschen Ansiedler in unserem Lande haben in allen deutschen Herzen das Hochgefühl genährt und erhöht, einem Stamm wie dem deutschen anzugehören. Mit Trauer im Herzen hat aber gewiß auch mancher denkende Deutsche sich gesagt, daß nach einigen Generationen vielleicht das deutsche Bewußtsein geschwunden sein wird.

Von den gleichen Ereignissen und Gefühlen angeregt, hat der Verfasser obiger Briefe den Versuch gewagt, zu zeigen, **wie der Deutsche sein eigenstes Wesen erhalten kann**, obwohl er einem neuen Lande angehört. Nach einer Prüfung alles Dessen, was zur Förderung des Deutschthums bisher geschehen ist auf den verschiedensten Gebieten geistiger Thätigkeit: wie **Presse**, **Kirche** und **Schule**, findet er den Weg zu einem **neuen deutschen Leben** in der Herüberpflanzung des deutschen Ideals, das sich als Frucht der großen deutschen Geistesarbeit von Jahrhunderten ergeben hat. (Schiller, W. v. Humboldt.) Bestärkt wird er in dieser Ansicht durch die Bemühungen Vieler der besseren Amerikaner, welche das Gleiche auf ihre Weise versuchen. In den einzelnen Briefen wird dann gezeigt, wie das aufgestellte Ideal in Schule, Kirche und Presse zu verwirklichen ist und wie das neue Leben besonders von der Jugendbildung auszugehen hat, gestützt auf eine **vertiefte Pflege der deutschen Sprache und Literatur.**

Nach einer Fülle von berufenen und unberufenen Urtheilen über amerikanische Verhältnisse dürfte es vielleicht von Interesse sein, auch die Ansichten eines Deutsch-Amerikaners zu hören, welcher die Bildung beider Länder genossen hat und die betreffenden Gebiete nach eigener Anschauung und Erfahrung bespricht.“

Druck von Paul Schettler in Cöthen.

Goebel, Julius

Ueber tragische Schuld und Sühne ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik des Dramas

Berlin 1884